Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?

Arthur Seidl

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

2. Reihe. Heft 3.

Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?

Von

Arthur Seidl.

Kiel u. Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1892.

Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen? Seltsame Frage! Hat Gluck, haben Mozart und Beethoven eine Schule hinterlassen? Wer kennt heute noch Salieri, den Nachahmer Gluck's? wer die Mozart-Schüler Winter, Weigl und Konsorten? Und wie bald wird ein Frz. Lachner — der Beethoven-Verehrer — in Vergessenheit geraten sein? Ja, sie hatten ihre Schule, diese Meister — aber wer spricht heute noch davon? Es war der Kometenschweif ihrer Nachtreter, was sie — wie jede epochemachende Erscheinung am Kunsthimmel — notwendig nach sich zogen; wozu aber dann die Frage: Hat Wagner Schule gemacht? Und doch steckte in ihrer Stellung nicht schon etwas wie ein Vorwurf gegen die ganze Richtung, wenn wir sie nun etwa verneinen müßten?

Hören wir zunächst, wie sie entstanden, um daraufhin erst unsere Stellung ihr gegenüber klar in's Auge fassen zu können!

„Als die antiwagnerischen Stimmführer sahen" — schreibt eine kleine, im Jahre 1885 bereits erschienene Broschüre über „Neudeutsche Kapellmeistermusik" — „daß trotz all' ihrer Anstrengungen dem Bayreuther Meister nicht allein der äußere Erfolg, sondern auch eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte gewiß sei, griffen sie zu einem letzten, verzweifelten Mittel, um den künstlerischen Kredit des Dichterkomponisten zu schädigen. ‚Bis jetzt', so hieß es, ‚ist es noch keinem Nachahmer Wagner's geglückt, eine gesundes, frisches Werk im Bayreuther Stile zu schaffen; Wagner hat es demnach zu keiner Schule gebracht, und das beweist mehr, wie alles Andere, daß es um den künstlerischen Wert der Dramen des Meisters selbst recht schlecht bestellt ist'. Die Voraussetzung ist richtig ....; aber der Schluß ist falsch. Die Natur giebt einem Manne Genie, einem zweiten und dritten, welche jenen zu kopieren suchen, keines — ist deshalb das Genie des Originals weniger hoch anzuschlagen? Das war aber freilich nicht der Gedankengang des Publikums. Es ließ sich dupieren, und zwar die Wagnerfeinde ebenso

wie die Wagnerfreunde. Beide Gruppen hatten eine unbestimmte Ahnung davon, daß der Schulbegriff in der Kunstgeschichte schon viel von sich reden gemacht habe; .... und als daher das Wort ‚Schule' in die Debatte geworfen wurde, fühlten beide unklar aber lebhaft, daß man sich ebensowenig einen berühmten Künstler ohne Schule, als Karl den Großen ohne Szepter und Reichsapfel denken könne. ‚Was', sagten die Gegner, ‚er hat keine Schule? Jetzt ist's aus mit ihm! Deutsches Volk, du bist fertig mit deinem Wagner!' — ‚Was', riefen die Andern, ‚er hat keine Schule? Er muß eine haben!' So kam die Schule auf."

In der That dürfte dies der innerste Sinn jener Frage nach einer Wagner-Schule gewesen sein: nämlich die Wagnerfrage auf's Eis, ad absurdum gleichsam zu führen, und wir entnehmen der ganzen Fassung des so eigentümlich gestellten Problems somit schon jetzt zu unserer Beruhigung, daß, selbst wenn wir die Frage einfach zu verneinen hätten, noch gar nichts damit gesagt, geschweige denn bewiesen wäre. „Wir besitzen nur einen Gluck, nur einen Mozart, nur einen Weber — deswegen bleibt es auch bei einem Wagner. Darum haben diejenigen, welche den Ruhm des letzteren gern schmälern möchten, weil er ‚keine Schule habe', ebenso sehr Unrecht, als die, welche ihm (in diesem Sinne) mit aller Gewalt eine Schule anzuhängen bemüht sind. Beide haben aus der Geschichte nichts gelernt."

Und doch liegt der Frage ein tiefer Sinn, ein an sich richtiger Gedanke zu Grunde — und doch hat R. Wagner seine „Schule" hinterlassen! Ein an sich richtiger Gedanke, sagen wir, insoweit sich in jener Frage die „dunkle Ahnung" ausspricht, daß jede epochemachende Erscheinung in der Kunstgeschichte Wirkungen ausgestrahlt, jede geniale That noch immer zeugend gewirkt hat und also die Wirkungen, die Ergebnisse umgekehrt wieder zu Kriterien für das wahre Genie an ihr werden müssen. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen".

Wir wollen es uns im Nachfolgenden klar zu machen versuchen, wie wir dies im Einzelnen zu verstehen haben. Keinenfalls wird auf diesen Sinn mehr jener Schulbegriff dann Anwendung finden dürfen, den unlängst einmal die Gruppe der „Jungen" unter den Sozialdemokraten bei den Anhängern Bebel's und Liebknecht's als „Verschulung" ihrer Parteigenossen zu bezeichnen suchte. Sondern, wie der alte Thomas-Kantor Weinlig zu seinem Schüler (Wagner), da er ihn

seiner Schule des Kontrapunktes entließ, sagen durfte: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit", und wie unlängst ein seltener akademischer Lehrer die Ehre einer „Schule" nicht in der Erziehung zur Götzenanbetung, sondern grade zur „Selbständigkeit" und „Eigenart" erblickte, so werden auch wir bei diesem Begriff einer Wagner-Schule unser Augenmerk vor Allem auf jene „Selbständigkeiten" und „Eigenarten" zu richten haben und werden den Begriff zunächst dahin zu begrenzen suchen, daß wir ihn vornehmlich auf diejenigen Ausstrahlungen (und zwar Wirkungen sowohl als Möglichkeiten) anwenden, welche, von ihm und seiner persönlichen Erscheinung ausgehend, bei seinen Anhängern (und selbst oft Gegnern) zu selbständigen Weiterbildungen, zu Ansätzen und Keimen fruchtbarer Weiterentwicklung und Ausgestaltung hingeführt haben und noch führen. Das alte Problem jeder genialen Erscheinung: wie die Idee in Realität umgesetzt auf den verschiedensten Gebieten des praktischen Lebens nun Früchte zu tragen beginnt, wird uns auch hier in Sonderheit beschäftigen müssen.

Und wahrlich, wenn irgend einer zur Selbständigkeit erziehen konnte, einen Kopf zu eigenen Gedanken und eigenartiger Vertiefung seiner Anschauungen angeleitet hat, so ist es R. Wagner gewesen! Wir dürfen das nur nicht allzu einseitig und beschränkt nur immer auf das spezielle Gebiet der Musik hinüber spielen wollen. Vielleicht ist man durch den Namen einer „Zukunftsmusik" hierin allzu rasch irregeführt worden und hat nun nicht daran gedacht, wie man eigentlich doch schon bei Beethoven's Tondichtungen, bei Schubert's unvollendeter H-moll-Symphonie, bei Schumann, Berlioz u. a. von einer solchen hätte reden müssen. Und hier ist nun auch zugleich eine Beobachtung zu machen, welche sofort klärend auf unser ganzes Thema wirken und uns auch über unsere einläßliche Behandlung desselben von vorneherein das gewünschte Licht verbreiten wird: daß nämlich Beethoven's eigenste „Schule" keine Geringeren als Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner selbst bildeten. In ihnen, namentlich in den beiden letztgenannten, ist das Erbe der Beethoven'schen Hinterlassenschaft, in Liszt's Programm-Musik insbesondere seine Instrumentalmusik, in Wagner das eigentliche Facit der IX. Symphonie und der Leonoren-Ouvertüre, erst angetreten worden; so lange braucht es, bis nach dem Auftreten eines genialen Phänomens der Tag seiner

wahren „Schule" und geistigen Nachkommenschaft in reiffster Form erst anbrechen kann! —

Wir sprachen oben davon, daß wir den Schulbegriff bei Wagner nur nicht allzu einseitig und beschränkt auf das spezielle Musikgebiet hinüber spielen dürften. Wir werden also gut thun, aus den Wagnerschen Werken und Schriften zunächst einmal Umschau zu halten über die Gesamtheit der von ihm ausgehenden künstlerischen und geistigen Anregungen; denn das ist wichtig und maßgebend vor Allem, wenn wir zum echten Schulbegriff vordringen wollen: der Meister hat nicht nur 8 (eigentlich 11) große Musikdramen, sondern auch über X Bände ges. Schriften, sowie die „Bayr. Blätter", das Organ seiner Bestrebungen, der Nachwelt hinterlassen, und nur aus denjenigen Elementen, welche sich um diesen geistigen Mittelpunkt „zur Verständigung über die Möglichkeit einer Deutschen Kunst" (wozu neuerdings noch das „Bayreuther Taschenbuch," aufgelegt in bisher 8 Jahrgängen, getreten ist) versammeln, um diese Fahne zur Gewinnung einer wahrhaft christlichen und dabei künstlerischer Wurzel entsprießenden „Kultur" scharen, wird sich jene „Schule" ernstlich rekrutieren können. Die geistige Gemeinsamkeit derer sei hier vor Allem gemeint, die — wie Heinrich Hart mit Bezugnahme auf Haltung und Wirkung der „Bayreuther Blätter" einmal so schön sagt — „die große Persönlichkeit mit begeisterter Liebe zu umfassen wissen und jede Anregung, die der Meister ihnen gegeben, nicht nur in Gedanken und Empfindungen weiterspinnen, sondern auch wiederum in Leben umzusetzen suchen."

„Der Deutsche ist nicht revolutionär, sondern reformatorisch" — so schreibt Wagner selbst einmal im Jahre 1870; dieser Satz steht im Mittelpunkte seiner gesamten Weltanschauung. Und dennoch ging des Schreibers eigene geistige Entwicklung nur von der Revolution aus, und zwar von ihr aus durch Reformation hindurch zur Regeneration. Es sind zugleich die drei besonderen Phasen, die Grund- und Eckpfeiler seines inneren Werdens. In der ersten Periode erblickte er das Heil nur in einer völligen Umwälzung aller bestehenden Verhältnisse, wie sie sich ihm namentlich auf dem Gebiete, wo er sich in seiner Eigenschaft als praktischer Kapellmeister zu bethätigen hatte, als die damaligen Theater-„Zustände" offenbarten;

in der zweiten, ruhiger geworden und nicht mehr unmittelbar leidend davon berührt, gewöhnte er sich daran, an die mögliche Umbildung der schlimmen Schale eines an sich guten Kernes zu glauben; in der dritten endlich, auf Grund eines Lebensalters von praktischen Erfahrungen, geriet er auf die Frage: Ob dieser als gut vorausgesetzte Kern denn auch wirklich fortzubilden sei, ob es nicht vielmehr gerade einer inneren Wiedergeburt desselben bedürfe? — und er begann die Umbildung, die Erneuerung und Umgestaltung eben dieses Kernes von innen heraus nun eindringlich zu fordern. Die erste war seine musikalischeste; die zweite, mittlere (zugleich die längste) vielleicht seine dichterischeste; die dritte aber, wenn auch die kürzeste, unzweifelhaft seine philosophischeste. Alle aber zusammen waren sie im eminenten Sinne künstlerische.

Glaubte er in der ersten noch der Mißwirtschaft deutschen Theaterwesens durch eine gewaltsame, von außen kommende Umwälzung alles Bestehenden künstlerisch beizukommen, und sah er in der zweiten, daß die allgemeine politische Revolution der Zeit an diesem Zustande nicht das Geringste geändert hatte, ja mußte er sogar schließlich an einer Reformation des Vorhandenen verzweifeln, da sein Wollen doch eben an der Macht dieses Bestehenden selbst scheiterte, so konnte von da ab sein ganzes Augenmerk in der dritten nur mehr darauf gerichtet sein, eine von der Wirksamkeit jenes Theaters so weit wie möglich abstehende und von seinen Gewohnheiten gänzlich abführende, völlig neue Institution in's Leben zu rufen, um erst von dieser aus, durch die von ihr ausgehende, durch keinerlei Compromiß mit der gemeinen Wirklichkeit getrübte, ideale Kraft nun regenerierend auf die Geister und Gemüter der auserlesenen Schaar jener künstlerisch Empfangenden einzuwirken und so mit der Zeit durch diese selbst, auf Grund der in diesen vorbereiteten und angebahnten inneren Umwandlung die Hochburg jener machtvollen Verhältnisse zu erstürmen — nein, besser: von außen her, im Innern nach und nach zu sprengen. Die Menschen, das Publikum selbst mußten erst durch ein großes, unverfälschtes und reines Beispiel, durch eine absolut künstlerische That anders geworden sein, ehe die (Theater-)Zustände andere werden konnten, und Schiller's Wort von der Kunst und dem Leben, es lautet nun bei Wagner als oberstes Glaubensbekenntnis gerade umgekehrt: „Heiter ist das Leben — ernst die Kunst!" Das ist das große Geheimnis von Bayreuth.

Das ist zugleich jene Idee einer großen künstlerischen Institution zur Ausbildung und Erhaltung eines idealen, nationalen Kunststyles, wie sie sich gleich einem roten Faden durch die gange 30 jährige (ja 50 jährige) „Geschichte des Bayreuther Gedankens" hindurchzieht und in ihrem weiteren Ausbau, in ihren geistigen Ausstrahlungen zugleich jene neue, künstlerische, christlich-germanische Kultur heraufzuführen berufen ist, von der wir schon oben gesprochen haben. Aus der Civilisation zur Kultur, aus dem Bildungsphilister zum freien künstlerischen Menschen, aus der bürgerlichen Gesellschaft zum Volk, aus Luxus und Industrie, aus Wissenschaft und Litteratur zur wahren, einen, unteilbaren Kunst, aus der Zerstreuung zur Sammlung, aus dem Tingeltangel und dem Cirkus zum Tempel und aus der Schankwirtschaft zur Kirche, endlich aus dem Staat zur Religion: so geht ihr mächtiger, bedeutungsvoller Weg!

Verfolgen wir diese Züge bei Wagner noch etwas genauer im Einzelnen.

Aus dem Geist unserer großen, deutschen Musik heraus, wie sie in Beethoven zu der eigentlichsten Potenz und Wirkungsmacht erwacht war, begann der Künstler sich in seinem Innern aufzulehnen gegen die durchaus in unkünstlerischen Gewohnheiten befangene Institution unserer deutschen, modernen Hof- und Privat-Operntheater — und die revolutionäre Stimmung der Zeit schlug bei ihm zuerst um in den unhemmbaren Drang nach der Revolution gegen die gesamte künstlerische Öffentlichkeit. Ein Blick auf die italienische, noch mehr die französische „Große Oper" lehrte den Künstler die Bedeutung eines großen nationalen Originalstyles erkennen und mit zerrissenem Herzen diesen in unseren deutschen Theater-Unternehmungen vermissen. Denn dieses Theater mit seinen kastenartigen Logenrängen, seinem Stylgemisch eines täglich wechselnden Repertoirs, seinen geschäftlichen Interessen, ohne alles einheitliche, klare System, ohne traditionelle Schulung der Darsteller und Sänger — konnte es wahrhaft künstlerischen Zwecken dienen? Die schon von Goethe und Schiller mit so tiefem Ernst gesuchte und angestrebte ideale Form der Aufführungen, die Idealität der Bühne, die Würde der Kunst, festgelegt zur Tradition einer hohen, veredelnden künstlerischen Organisation — wo waren sie hier zu finden? Das war der erste Ausgangspunkt zu seiner eigensten Mission.

Ein Blick wiederum auf die verloren gegangene, nur mehr als tote „Litteratur" erhaltene Kunst der Griechen, auf die dort erreichte musische Einheit der Kunst, auf die dort zum Ereignis gewordene und geoffenbarte organische Verbindung von Dichtung, Musik und Mimik zu einer unteilbaren Monas, er lehrte ihm nicht nur die Möglichkeit einer Allkunst, sondern auch die traurige Thatsache, daß der moderne Mensch diese innere Einheit des Denkens, Empfindens und Handelns in sich schmählich zerstört, den dort gepflegten fruchtbaren, idealen Zusammenhang zwischen Volksseele und Kunstleben vollständig verloren hatte. Das war der innere Lebensnerv seiner Thaten, seines Lebens, Gestaltens und Wirkens, — dies das Ideal, welches er zu realisiren — nachdem es ihm nur erst anschaulich klar in die Erkenntnis getreten war — fortan mit allen seinen Kräften erstrebte.

Und wie suchte er es zu realisiren? Was an die Stelle jenes erkannten Schlechten zu setzen? Wenn wir dabei im Nachfolgenden unwillkürlich nun etwas mehr von seinen Anschauungen darüber, also mehr von der Theorie als der Ausführung in praxi zu sprechen haben werden, so kann dies doch nur in dem Sinne gemeint sein, daß seine Theorie in der That nur seine Praxis bestätigt und erklärt, nicht aber — wie wir ja auch alle wissen — diese umgekehrt aus jener sich etwa hergeleitet hätte.

Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand (nach ihm) darin, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war. Man gab sich dem Wahne hin, auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande bringen zu können; man übertrug so das Prinzip des Wechsels, welcher bei der Tanzform (der Symphonie) stylgebend geworden war, ohne Weiteres auf ein Gebiet, bei dem das Prinzip der Entwickelung im strengsten Sinne hätte herrschen sollen, und gab überdies nur zu oft äußere Wirkungen ohne genügende, innere Ursachen als glänzende „Effekte" zum Besten. Nun war aber in einzelnen der größten Beethoven'schen Meisterwerke die Musik als Tonsprache nicht nur zu ihrer höchsten Ausdrucksfähigkeit gesteigert worden, sondern auch im Rahmen der Symphonie selbst jenes Prinzip der psychologischen Entwickelung im Gegensatz zu jenem einfachen Wechsel zum Durchbruch gelangt (Wagner preist Beethoven als den Columbus in diesem Sinne); um die gleiche Zeit etwa langen unsere beiden Dichter-

Heroen Goethe und Schiller, deren eigentlichste Wirksamkeit sich gerade dadurch auszeichnet, daß zum ersten Mal in der Kunstgeschichte ihnen das Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe bezw. Hauptinhalt des Forschens und Schaffens wurde, und welche dieses Problem in der Anschauung einer Art von Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist des antiken Chores theoretisch zu fixiren suchten — langen, sage ich, diese beiden „Klassiker" unserer Litteratur in ihrem Schaffen bei Werken an, welche nicht nur in diesen Geist eingetaucht und aus ihm heraus ideell geboren erscheinen, sondern auch formell, gar symptomatisch oft als Dramen beginnen, um als höhere „Oper" zu endigen. Erschien daher Wagner schon immer als das gelungenste Werk des Dichters dasjenige, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik wurde, da es erst dann wieder den ganzen, vollen Menschen zusammenfaßte, so war ihm vom Augenblick dieser Erkenntnis an das ganze Problem dahin klar gestellt: daß es (für ihn bezw. für die Zukunft überhaupt) den ganzen, reichen Strom, zu welchem Beethoven die Musik aus den Quellen Bach's und Palestrina's hatte anschwellen lassen, in das Bett dieses Dramas zu leiten gelte, andererseits wieder dieses rein dichterische Drama aus dem Geiste des deutschen Singspieles, wie es in Mozart, Weber und (in der Oper) in diesem Beethoven selbst erst jüngst so herrlich zur Blüte gelangt war, verjüngt und neu wiedergeboren werden müsse.

Nur auf Grund einer harmonischen „Ehe" aber war hier die geforderte höhere, organische Einheit zu erzielen, und als solche „harmonische" konnte nur wiederum eine Ehe aufgefaßt werden, in welcher der Dichter — entgegen dem früheren, irrtümlichen und zwitterhaften Verhältnis — der gebende, der Musiker hingegen der empfangende Teil, ersterer zeugender Mann, letzterer das gebärende Weib war — beide in höchster Liebe vereinigt, in dem sich gegenseitig dargebrachten Opfer völlig auf- und untergehend. „Aus solcher Ehe wird das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren".

Soweit die grundlegenden Voraussetzungen; nun auch noch die einzelnen grundwesentlichen Merkmale dieses neuen Dramas.

Vor Allem soll es zum beredten Zeugnis eines edelsten Kunstvereines, einer musischen Alleinheit der Kunst überhaupt werden, in welcher auch die anderen Künste in idealer Schöne, aufgehend im Ganzen

und Gemeinsamen, als Teilhaber mit herangezogen seien: die Architektur, um diesem Gesamtkunstwerk die seiner würdige Stätte zu bereiten, in der beredten, ausdrucksschönen und stylvollen Mimik des Darstellers die antike Plastik wieder erstanden, die Summa der in der Geschichte der christlichen Malerei verzeichneten Thaten und Kunsterrungenschaften, um diesen Darsteller in die für seine Handlungen glaubwürdige, seine Empfindungen begleitende und sein Denken bestimmende räumliche Umgebung zu versetzen — alles im Geiste der Musik zu einer edelsten Harmonie geläutert und verschmolzen.

Der Dichter weiterhin muß entgegen der bis zuletzt in der Oper festgehaltenen Gepflogenheit historischer Stoffe zu dem idealen Stoff des „Mythus" zurückkehren*), jenem ursprünglich namenlos entstandenen Gedichte des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu aufgegriffen und behandelt sehen, weil bei ihm alle konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast gänzlich verschwindet, um dafür dem ewig verständlichen Rein-Menschlichen, in seiner durch und durch konkreten und individuellen Lebensform doppelt liebenswürdig und um so deutlicher erkenntlich, Platz zu machen. Und was dann der Dichter, gerade da, wo er am größesten sich erweist, verschweigt, um uns dieses Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen, das bringt der Musiker seinerseits zum hellen Erklingen durch die untrügliche Form dieses laut ertönenden Schweigens und den Apparat seines im Gegensatz zur modernen Wortsprache ihm ganz neu gewordenen Sprachvermögens: das Orchester. Im Gegensatz zu der früheren Form des musikalischen Drama's als Oper in abgeschlossenen Nummern (Ouverture, Introduktion, Arie, Duett, Terzett, Finale 2c.), welche jede für sich ihr besonders durchgeführtes Thema haben, erfolgt die Durchführung der einzelnen „Leitmotive", der zur Musik gewordenen Grundmotive der Handlung selber, jetzt erst im Verlaufe und mit der Entwickelung des ganzen Drama's, (vgl. Schriften Bd. X, S. 240 f. Bayr. Bl. 1881, S. 53—61) wird die sogenannte unendliche Melodie, welche diese einzelnen Motive polyphonisch verwebt, so zur Trägerin des ganzen Entwickelungs-Prozesses überhaupt, das sie weiter spinnende

---

*) Vgl. hierzu bes. Wagner, Ges. Schr. IV, 334, 382; VII, 161.

Orchester, in dem jetzt gleichsam der Chor der antiken Tragödie wieder auflebt, in der Hand des Musikers an Stelle der früheren Riesenguitarre nun zu dem Meer, welches nicht nur „die Länder trennt und verbindet", sondern auf dem Rücken einer breiten, wie Wagner sagt: der vertikalen, Harmonie (Polyphonie) den leichten Nachen horizontaler Harmonie (den sich jener genau anschmiegenden Sprachgesang nämlich) trägt, welcher seinerseits wiederum aus der sinnlichen Klangwurzel der deutschen Sprache selbst, aus Stab und Stamm des Wortes, nicht aus Vers und Reim, Vokal und Melodie die Gesetze seines Styles herleitet. Der Chor dagegen, da er die Rolle und Bedeutung desjenigen der alten Tragödie sinngemäß an das Orchester abgetreten hat, kann jetzt nur mehr als handelnde Person im Drama mit begriffen werden und muß daher auch, wo er als solche nicht erforderlich ist, störend und überflüssig dünken. Und wie hierbei schon Alles innerlich, für Sinn und Zusammenwirkung des Ganzen als einer Einheit wohl motiviert erscheint, so darf endlich auch das Orchester, da es ja gleichsam das Innere der auf der Bühne vor sich gehenden Erscheinung zum Ausdruck und Ertönen bringen soll, mit seiner Mechanik der Tonerzeugung nicht störend mehr zwischen das Bild und den Beschauer treten, sondern muß vielmehr, in einen „mystischen Abgrund" versenkt, völlig unsichtbar wirken, ja noch weit mehr: vermöge einer besonderen Akustik der ganzen architektonischen Anlage des Theaterbaues aus dem Drama selbst, als das ertönende Innere desselben gleichsam, dem Zuschauer entgegenzukommen scheinen.

Dies die einzelnen Merkmale, die Grundelemente von Wagner's Theorie und Praxis, soweit sie die Produktion betreffen. Hinsichtlich der Reproduktion ergeben sich gleichzeitig noch als gewichtige Forderungen die nachstehenden:

Die Sänger müssen zuerst und vor Allem Darsteller, Schauspieler, die Dirigenten wiederum nicht Taktschläger, sondern geistig befähigte Künstler sein, welche —, wie sie einerseits dem musikalisch reichen Melos durch eine kluge, dem Leben selbst abgelauschte Modifikation des Tempo's beizukommen wissen, so auch über den Rahmen ihrer rein musikalischen Wirksamkeit hinaus in die Regie ꝛc. beherrschend einzugreifen und, den ganzen Organismus mit einheitlichem Atem beseelend, sowohl die vollständigste Übereinstimmung zwischen Musik und Aktion, als auch die idealste Kongruenz zwischen Wollen und Ausführung herzustellen ver-

mögen — beide zusammen **mit** den Orchestermitgliedern in einer Art von „Stylbildungsschule" schon vorher zur Darstellung und Vorführung auch der älteren Werke berühmter Meister, zu einer Erlösung derselben aus traditioneller Entstellung im Sinne einer ganz fälschlichen Auffassung der Musik herangreift; Regie und Technik ihrerseits zu höherem Vermögen, namentlich geistig und in Bezug auf die so notwendige Styleinheit der zusammenwirkenden Faktoren, gesteigert; dazu nicht das barbarische Stylgemisch eines stehenden, ewig wechselnden Repertoirs, sondern „Bühnenfestspiele", als seltene, statt im zerstreuenden Getriebe einer Großstadt, fernab von der Welt und ihrer Hast im „Winkel" wohl vorbereitete Beispiele für die Möglichkeit einer wahrhaft monumentalen und nationalen Kunstübung.

Unwillkürlich haben wir hier schon vorgegriffen und auch Forderungen der II. und III. Periode bereits mit genannt. Im Ganzen läßt sich freilich sagen, daß sich in der zweiten, derjenigen der Reformation, manche extremen und schroffen Gedanken der anfänglichen Revolution, wie sie namentlich im „Kunstwerk der Zukunft" und etwas gemildert in „Oper und Drama" anklangen, mäßigten, aber auch erheblich vertieften. Wagner gewinnt mehr Interesse nun auch für das Lied und die Programmmusik, vor Allem die „Symphonische Dichtung" in ihrer berechtigten Eigenart; er hält sich den Blick wieder freier für ein etwaiges Fortbestehen des rein recitierten Drama's **neben** jenem musikalischen und faßt die Möglichkeiten einer Volksbühne als einer zukunftsreichen Abart des recitierten Schauspieles wieder mehr in's Auge; er wird den bildenden Künsten als solchen fortan mehr gerecht, zieht die Grundlagen einer wahrhaft produktiven „musikalischen Kritik" und verfolgt die politischen Geschicke mit wachsender Aufmerksamkeit und ansteigendem Verständnis; endlich erfährt in diesem interessanten Zeitraum Feuerbach in ihm seine endgiltige Umwandlung zur Schopenhauer'schen Philosophie.

Mittlerweile aber waren seine großen Hauptwerke vom Tristan bis zur Götterdämmerung herangewachsen, in seinem Geiste ausgereift und von ihm als Produkte seiner künstlerischen und sittlichen Anschauungen der Öffentlichkeit übergeben worden. Eine wahrhafte Universalität des Geistes, geistig-sittlich-religiöser Anlagen bekundeten sie zusammen mit den gleichzeitig erscheinenden Schriften; in dem geistigen Ausbau ihres dichterischen Gehaltes lag die Möglichkeit einer neuen Kultur, die schließlich

in „Parsifal" — dem letzten Lebenswerke — ihren weihevollsten Ausdruck finden sollte und deren Erstreben von uns als die besondere Periode der Regenerationsidee bei Wagner bezeichnet worden ist. „Was ist deutsch?" „Was ist Stil?" „Was ist Menschlichkeit?" — in dieser Klimax von Fragen bewegt sie sich vornehmlich in stetig zunehmender Anteilnahme an der allgemein menschlichen Umgebung seiner Zeit. Immer mehr tritt hier das rein Nationale hinter diesem allgemein Menschlichen nun zurück, und diese liebevolle Umfassung alles Reinmenschlichen wiederum, sie scheint ihr wohlverbrieftes Recht nur wieder aus dem Beruf der Musik selbst herzuleiten, je mehr diese nicht nur in ihrer Eigenschaft als spezifisch christliche Kunst, sondern zugleich als Universalsprache der Welt eben dieses Übernationale, Reinmenschliche zu wirken scheint. Jetzt wird Schopenhauer's Lehre ausgebaut und auf die verschiedensten Gebiete sinnvoll angewandt; das Verhältnis zwischen Staat und Religion und Kunst zu ergründen gesucht; fast jeder Teil der Wissenschaft erhält irgend eine dankenswerte Anregung; einläßlich befaßt er sich mit Erziehungsangelegenheiten, mit ethischen und sozialen Problemen; lebhaft beschäftigt ihn die Racen- und die Ernährungsfrage, und sogar für Kolonisation als einer nächsten Möglichkeit der Regeneration des Menschengeschlechtes erwärmt er sich vorübergehend — es sind ebenso viele Ansätze zu Weiterentwicklungen, lauter nicht zu übersehende Glieder einer späteren „Wagner-Schule", wie sie in diesem Sinne universeller überhaupt nicht gedacht werden kann.

Und damit wollen denn auch wir nun endlich zu dieser selbst übergehen, wobei ich zur Charakterisirung der Jünger dieser Schule eine allgemeine Bemerkung nicht unterdrücken kann. In einem Punkte nämlich unterscheiden sie sich da, wo sie forschen, ganz erheblich von allen übrigen Forschern und namentlich von den Universitätsforschern unserer Zeit. Sie gehen nicht etwa wie diese von keiner Voraussetzung aus, um oft — nichts zu finden und sich ewig im Zirkel-Kreis sogen. wissenschaftlicher Gemeinplätze tanzend zu drehen, sie nehmen vielmehr von irgend einer anregenden Bemerkung ihres Oberhauptes — und wäre dieselbe die gewagteste Hypothese — als einem für sie feststehenden Axiom Besitz, forschen und forschen dann weiter und — finden! Ich spreche hier von „forschen", denn in der That besteht kein Zweifel, daß der eigentliche Ausbau dieser Schule zunächst mehr von Seiten der

Theorie her erfolgt, indem man diese auf den verschiedensten Gebieten und Stufen des Lebens Realität gewinnen läßt, und der Grund hierfür liegt ja wohl darin, daß ein praktischer Wagner, ein ebenso vollendetes Genie wie er nicht alle Tage wiederkehrt und es bis zur nächsten, die Zeit beherrschenden genialen Erscheinung hin gewiß immer noch seine guten Wege haben wird. Immerhin aber sind auch auf dem praktischen Gebiete, in Produktion und Reproduktion, gar manche Schüler thätig, die sich auf ihrem Wege durchaus als „Selbständigkeiten" erweisen und der Zeit bereits Eigenartiges gar mancherlei zu sagen wußten — und mit diesen werden wir uns also zu allererst zu befassen haben.

Berühren wir hier zunächst das Gebiet des musikalischen Drama's selber, so möchte es uns da im ersten Augenblick wohl den Eindruck machen, als wäre grade hier der Geist Wagner's besonders wirksam, wäre auf diesem Felde die Wagner-Aera bereits angebrochen. Schier keine Neuaufführung einer Oper geht vorüber, ohne daß wir nicht von dem „Schüler Wagner's" hören müssen, der sich „davor gehütet hat, in sklavische Nachahmung seines Meisters zu verfallen". Die stereotype Wiederkehr dieser Formeln und Redensarten hat den Verfasser der „Neudeutschen Kapellmeistermusik" schon im Jahre 1885 veranlaßt, eine ein für allemal anzuwendende Musterkritik für dergleichen Erscheinungen in sein Büchlein mit aufzunehmen, und man muß die deutschen Musikkritiker billig bewundern ob des Aufwandes an Geist und Scharfsinn, womit sie sich in der Erfindung immer neuer Wendungen und Variationen des alten Themas geradezu erschöpft und sich im Grunde doch nur mehr oder minder anständig herumgedrückt haben um die eine traurige, nackte Thatsache: Es war wieder einmal nichts! Also weit eher das Gegenteil einer Wagner-Schule dürfte den mancherlei Erscheinungen in diesem Genre zu entnehmen sein; fast alles blieb Kopie oder wenigstens an leeren Äußerlichkeiten haften und um so mehr Bedenken just mußte all' dieses erregen, je mehr es grade hier Hic Rhodus, hic salta! hätte heißen müssen. Mit der glänzenden Instrumentation, einer sehnsuchtskranken Harmonik à la Tristan, der Anwendung von Leitmotiven*), der Ver-

*) Wobei überdies noch die von Santen-Kolff (Bayr. Bl. 1886 St. VI ff.) so überzeugend nachgewiesene und historisch begründete Unterscheidung zwischen dem einfachen Reminiscenz-Motiv und dem Leitthema zu berücksichtigen bliebe, um eine „Wagner-Gefolgschaft" zu begründen.

meidung von Chören oder Ensembles, von Textwiederholungen im Gesange, sowie mit einer Personal-Union von Dichter und Musiker allein ist es eben doch noch nicht gethan*), wiewohl letzteres sich in neuerer Zeit doch mehr und mehr als die conditio sine qua non gleichsam zu einem styleinheitlichen Musikdrama herauszustellen scheint, wenn immer auch R. Wagner selbst (Ges. Schr. Bd. IV, S. 260) die Forderung als solche ausdrücklich verneint hat.

Allerdings läßt sich kaum leugnen, daß der dichterische Wert der Operntexte seit Wagner ein bedeutend größerer geworden ist. Abgedankt sind endlich jene routinierten Text-Fabrikanten, wie Scribe, Mosenthal, Lipiner und Konf., die das Privilegium des Operndichtens gepachtet zu haben schienen, und wo sie uns allenfalls noch vereinzelt (z. B. in der Königin von Saba, Merlin, Folkunger) entgegentreten, da begegnen sie uns mit gar seltsamem neuerem Aufputz, so daß wir — durften wir in „Rienzi“ noch einen Wagner mit Meyerbeer'schen Allüren begrüßen — jetzt wenigstens von einer Meyerbeeriade mit R. Wagner'schen Allüren bei ihnen sprechen konnten. Dagegen lassen sich bereits 5 Componisten namhaft machen (Mottl, Weingartner, Draeseke, Kienzl, Ritter, denen R. Strauß hoffentlich bald nachfolgen wird), welche ihre Texte selber dichten. Auch deutet die Wahl der in den letzten Jahrzehnten bearbeiteten Stoffe vielfach auf Wagner'sche Wirkungen hin; denn Gunlöd, Armin, Gudrun (2), Merlin (2), Urvasi, Sakuntala, Malawika, Herrat, Baldur, Wieland, Heilmar, Kunihild, Melusine, Loreley (2—3), Trentajäger, Meisterdieb in unserer Zeit sind kaum denkbar ohne das Vorgehen eines Wagner, wogegen freilich die Wahl eines historischen Stoffes wie

*) Gar treffend schreibt Hans Herrig hierzu einmal in den „Bayr. Bl.“ 1889, S. 379 von Wagner: „Nur die ungeheure Kraft seiner Musik erlaubte der Poesie ein scheinbar so selbständiges Leben, wie wir es in seinen Dichtungen finden. Daß Wagner keine Schule macht, liegt nicht darin, daß die Form (im höchsten Sinne) seiner Werke sich nicht dazu eignet, sondern darin, daß diese Formen so schwer auszufüllen sind, indem bald der Dichter den Musiker, bald der Musiker den Dichter sucht, bald sich jeder einbildet, beides in einer Person zu sein, was dann das allergefährlichste, und trotzdem es eine Kopie zu sein scheint, unwagnerischeste (?) ist; denn eine solche Verbindung würde genau denselben Entwicklungsgang nicht nur ihres Inhabers, sondern auch der Zeit, in welcher er lebt, voraussetzen. Insofern wird das Wort Wagner's ewig wahr bleiben, daß sich aus den Werken des Genies kein Genre machen läßt.“

Agnes Bernauer (Mottl) oder Genesius (Weingartner) bei ausgesprochenen Wagner-Adepten billig befremden muß. Nicht minder sind Reyer's „Sigurd", Chabrier's „Gwendoline", sowie Bruneau's „Traum" und Bénoit, am Ende auch Verdi in seiner neuesten Entwickelung (nicht aber Franchetti's „Asraël", der wieder mehr an Meyerbeer erinnert, und schon gar nicht Mascagni) beredte Zeugnisse für solche von Wagner ausgehende Wirkungen auch im Auslande. Aber Wirkungen an sich begründen noch keine „Wagner-Schule" und — eine Schwalbe macht noch keinen Sommer. Das „Wie er sich räuspert, wie er spuckt" ist nur allzu häufig von ihnen lediglich „abgeguckt". Was bei ihnen mit einer gewissen Regel auffällig hervortritt, das ist, daß sie ein tieferes, kongeniales Erfassen der Mythus-Idee als stofflichen Untergrundes vermissen lassen. Götter und Helden thun's noch nicht; im Gegenteil, sie thun's um so weniger, als die Dichter es meist an der psychologischen Vertiefung wie an einer strafferen Dramatik dabei fehlen lassen. Die mehr oder minder selbständige Weiterbildung der musikalischen Seite des Werkes vermag dafür nicht zu entschädigen; sie kann um so weniger befriedigen, je mehr gerade seit Wagner auf den Dichter als den männlichen Teil der „Ehe" Nachdruck verlegt werden und eine Nichtbefolgung dieses Grundsatzes die traurige Wahrheit aufdecken muß, daß es auch diesen „Schülern" Wagners doch nur wieder darauf angekommen ist, die Absicht des Drama's herbei zu ziehen, um lediglich der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter, mehr absoluter Ausbreitung zu geben. Was sie an Wagner'schen Gewändern den Textgerippen umhängen, es berührt ungefähr so wie eine lediglich angelernte Redensart, ein falsch oder schlecht angewandtes Fremdwort, und wenn man so oft hört, daß die Musik Wagnerisch, das Textbuch aber geschmacklos, mißraten, unmöglich sei — so ist damit eigentlich schon wieder Alles gesagt. Das Traurigste daran aber vollends ist, daß die meisten nicht einmal so weit, nicht einmal auch nur bis zu dem Versuch einer Wiedergebärung des Mythus vordringen, sondern überhaupt in der primitivsten Sage schon stecken bleiben. In gewissem Sinne und cum grano salis verstanden ließe sich sagen, daß die große Mehrzahl noch kaum über Marschner und Lortzing hinausgekommen ist, oder noch deutlicher: daß sie sich ganz noch im Anschauungskreis der — Wagner'schen „Feen" bewegt; und das ist wieder ein böser, nicht wohl zu verbergender Fehler.

An diesem heiklen Konflikt scheint leider auch ein Talent wie Hans Sommer mit seiner „Loreley“ für diesmal noch gescheitert zu sein, der hinsichtlich seines technischen Vermögens, seines musikalischen Reichtums, seiner feinsinnigen Deklamationskunst, sowie seines ernsten, künstlerischen Strebens sonst als ein vollberechtigtes Glied innerhalb einer Wagner-Schule gelten darf, dem jede nur erdenkliche Aufmunterung gebührt, die es zu seiner eigentlichsten Fähigkeit wachrufen kann. Denn auf ihn richten sich unsere Blicke mit zunächst, wenn wir das Gute, das wir vom Wagnerianismus auf diesem Gebiete noch erwarten, bezeichnen wollen. — Daß Heinrich Zöllner kein Wagnerianer vom echten Schrot und Korn ist, konnte er durch nichts deutlicher erweisen, als dadurch, daß er den I. Faust ohne Weiteres in Musik setzte, so Wagnerisch er sich im Übrigen dabei zu geben suchte. Wieder andere zeigen sich bei allem Wagnerianischen Gebahren doch mehr als Schumannianer (so z. B. Kienzl noch in seiner „Urvasi“ und Weingartner mit „Sakuntala“*)); sie setzen oft, und zwar zum Teil mit derselben kindlichen Naivetät gegenüber allem Textlichen und Dramatischen, weit mehr die von Schumann mit „Paradies und Peri“ angebahnte Richtung fort, als daß sie mit der Wahl indischer Stoffe etwa Wagner's Conception der „Sieger“ (cf. Nachlaß-Band und Bayr. Blätter 1891 No. 1: „Parsifal-Jesus-Buddha“ von Karl Heckel) fortzusetzen scheinen, und am allermeisten Verwunderung muß erregen, daß gerade auf dem Gebiet der komischen Oper, wo Wagner mit seinen „Meistersingern“ kaum erst den Rahm abgeschöpft hat, und wo zu thun noch gar viel übrig bleibt, so wenig Spuren einer geistigen Nachfolgerschaft sich bis dato bemerklich machen. Der „Barbier“ von Cornelius gehört aus guten Gründen wohl nicht hierher; H. Götzen's vortreffliche „Bezähmte Widerspenstige“ nur in sehr beschränktem Grade, insoweit sie leitmotivisch verfährt und ein sinnvolles, psychologisch besser motiviertes, vom Geiste dramatischer Poesie durchwehtes Textbuch zur Grundlage hat; Weingartner's „Malawika“ schon weit eher, wiewohl auch hier die eigentliche Komik mit den verwechselten Personen bedenklich an einen gewissen Mozart'schen „Figaro“ oder „Cosi fan tutti“ erinnert, wogegen Kistler's „Till Eulenspiegel“ im Sinne einer

*) Dem Dichterkomponisten der „Sakuntala“ will ich gern zugeben, daß die textliche Synthese von „Tristan“ und „Parsifal“ ohne Wagner kaum in ihm angeregt worden wäre.

„Wagner-Schule“ als gänzlich mißglückt aufzufassen ist. Kurz — nehmt alles nur in allem, so steckt schließlich in dem kleinen Büchlein „Helden und Welt“ von Heinrich von Stein (oder auch in dessen „Nachlaß“) mehr echter, gesinnungstüchtiger und wahrhaft dichterischer Wagnerianismus — freilich hier ohne das Vermögen der Musik — als in sämtlichen diesen Nach-Wagner'schen Operntexten zusammengenommen.

Nur ganz wenige und ganz Weniges vermögen wir von diesem Urteil auszuschließen und mit diesen haben wir uns hier in Kürze noch zu beschäftigen. Möchte man hier zuvörderst auch Peter Cornelius mit aufzuführen gar wohl versucht sein, der — eine echte Dichter-Natur und durchaus ebenbürtiger Wort- und Tondichter in Einem — mit seinen drei herrlichen Dramen: Barbier von Bagdad, Cid, Gunlöd sein Lebensthema: die Liebe als psychologisches Problem in je besonderer Gestaltung gar tief und gehaltvoll durchgeführt hat, so gehört er des früheren Zeitpunktes wegen (seine Werke datieren aus den 50er und 60er Jahren) doch noch nicht eigentlich zur Wagner-Schule, kann vielmehr in dieser und für diese füglich nur in Betracht kommen insofern, als er erst jetzt, eben meist von Schülern und Jüngern dieser Richtung selbst, aufgeführt und an's Tageslicht wieder hervorgezogen wird. Übrigens unterscheidet ihn auch noch der Umstand von der Schule Wagner's einigermaßen, daß er sich in seinem „Barbier“ an Berlioz angelehnt hat, wie er überhaupt auch sonst starke Beeinflussung durch Berlioz zeigt; und wenn auch in seiner „Gunlöd“ eine Einwirkung Wagner'scher Kunst auf seine Muse ungleich deutlicher nachweisbar hervortritt, so ist demgegenüber doch wieder hervorzuheben, daß im Textlichen eine Verquickung des germanischen Göttermythus mit christlichen Elementen nicht ganz vermieden ist (auch Kistler mit „Baldur's Tod“ ist neuerdings in denselben Fehler gefallen), bei der der christliche Gedanke doch nicht ganz lauter und rein so sehr ohne Rest im altgermanischen Mythenelement aufgehen dürfte, wie dies z. B. bei der von Wagner so genial getroffenen Vorschattung desselben im „Nibelungenring“ zu rühmen bleibt. — Ich erwähnte soeben Kistler und habe mich mit ihm an dieser Stelle weiterhin noch zu befassen, soweit seine im Anfang der 80er Jahre zu Sondershausen aufgeführte Oper „Kunihild“ hier mit beizuziehen ist. Ganz besonders ist es bei diesem Werk der Text (der von einem Wagnerianer par excellence, dem Grafen Ferdinand von Sporck in

München, herrührt), was mir die Berechtigung, die Oper in diesem Zusammenhange zu nennen, erteilt. Das Format, wenn ich so sagen darf, Ton, Vers und Sprache sind ganz vorzüglich getroffen; ein durchaus gutes Textbuch mit psychologischer Charakteristik, sittlicher Vertiefung und künstlerischem Aufbau der Handlung, die nur in einigen ganz wenigen Punkten noch etwas klarer motiviert sein könnte, dabei das Ganze von größter Konzentration und straffster Einheitlichkeit, zudem mit echt Wagnerischem Geiste tief in's Symbolische eingetaucht — ist es eigentlich das erste und bisher einzige Beispiel für die Möglichkeit eines musikalischen Drama's bei getrennter Ausführung des dichterischen und des musikalischen Teiles durch verschiedene Personen. Denn auch der Komponist, der sich überdies durch eigenartige Harmonik, neue Instrumentalfarben und charakteristische Deklamation bei leitmotivischer Behandlung hervorthut, hat den hier angeregten Styl im Großen und Ganzen zu packen gewußt und mit dieser Oper eine Höhe seines Könnens beschritten, die er später nicht wieder erreicht hat. Aber freilich läßt sich nicht leugnen, daß seine Musik mangels kräftigerer Gesinnung im Grunde doch hinter den Intentionen des Dichters mannigfach noch zurückgeblieben ist, und da er selbst einer stylvollen Durchbildung, eines klaren Bewußtseins seiner Leistungsfähigkeit zu entbehren scheint, ist er denn auch im späteren Verlauf vor Geschmacklosigkeiten und Mißerfolgen nicht bewahrt geblieben. Auch sein neuestes Werk, „Baldur's Tod", kann ich leider nicht ganz davon ausnehmen, wenngleich ich gerne zugeben will, daß er damit die Scharte des „Till Eulenspiegel" einigermaßen wieder ausgewetzt hat. — Neuerdings ist dann Wilhelm Kienzl, ein nicht minder überzeugter Wagnerianer, mit einer Oper „Heilmar der Narr", an der Münchener Hof-Bühne mit Erfolg aufgeführt, bemerkenswert hervorgetreten. Ich kenne die Musik derselben noch nicht und kann mich daher nur mit der größten Reserve auf glaubwürdige Referate beziehen, nach denen er auch in diesem Werke weder die früheren Schumannischen Rudimente noch auch den Fluch des Wagner'schen Epigonentums völlig überwunden zu haben scheint. Zweifellos aber bedeutet der Text, dessen Grundmotiv an die Schiller'sche „Jungfrau von Orleans" oder auch die Wagner'sche „Sarazenin" anklingt, diesmal einen bedeutenden Fortschritt gegen die frühere „Urvasi" (wie er denn auch vom Komponisten mit unläugbarem, inhaltlichem wie formalem

Geschick diesmal selbst gedichtet worden ist) und gerne bestätigen wir nach dem Studium desselben, was die „Münchener Allg. Ztg.“ nach der Aufführung schrieb, wenn sie sagte, daß er „an vielen Stellen von außerordentlich poetischem Schwung, an anderen, wie in der Anrede der Traumerscheinung, von ungewöhnlichem Tiefsinn“ sei. Trotzdem ist auch er über einen gewissen Heiling- und Holländer-Ideenkreis noch nicht ganz hinausgekommen und hinterläßt vor Allem am Schluß ein großes, unbeantwortetes Fragezeichen. — Was wir uns endlich von Hans Sommer noch erwarten, habe ich bereits anzudeuten gesucht.

Ein Einziger hat es bis jetzt vermocht, über der treuen und gewissenhaften Aneignung Wagner'scher Lehre seiner eigenen Selbstständigkeit und berechtigten Eigenart nicht zu vergessen, der Erste zugleich seit Peter Cornelius, der als vollberufener, ebenbürtiger Wort- und Tondichter in einer Person auf dem Plane erscheint: Alexander Ritter mit seinen beiden Einaktern „Der faule Hans“ und „Wem die Krone?“ — die beide je mehr sich als Wagnerianische Abkömmlinge erweisen, je weniger sie anscheinend sich „Wagnerisch“ behaben, je weniger sie prunkvoll instrumentiert sind und „von jenen Dissonanzen strotzen, die — gewöhnlich an verkehrter Stelle angewandt — uns aus dem Triebe äußerlicher Nachahmung des kompliziertesten Tristan-Styles, nicht aus einer Forderung der poetischen Idee erwachsen“. Ich möchte dabei nicht gerne mißverstanden werden. Bei Ritter ist nicht etwa in dem Sinne von einer Wagner-Schule die Rede, daß er eine Aera begründete, welche für alle anderen nun den Bann gelöst, den Fingerzeig und Wegweiser ein für allemal gegeben haben würde, dem sie nun in formeller Richtung lediglich nachzufolgen brauchten.*) Wohl aber bleibt Ritter selbst für uns das sprechendste Symptom, bildet in persona den eklatantesten Beweis für das Vorhandensein und stille Wirken einer für die Ober-

*) In der musikalischen Gestaltung der zweitgenannten finden sich sogar wesentlich mehr Berlioz'sche Grundelemente, also daß ich sogar schon darüber nachzusinnen begann, ob es nicht der Hauptvorzug und das Besondere dieser Opern sei, daß hier die Berlioz'sche Instrumentalmusik in all' ihrer Subtilität und Ausdrucksfähigkeit — welche bekanntlich von Berlioz selbst nicht ohne Weiteres auf seine eigenen Opern übertragen worden ist — nunmehr auf dem Gebiete des musikalischen Drama's erst, ihre eigenartigen Früchte zu tragen beginne (was freilich dann Peter Cornelius als Potenz bereits inauguriert hätte).

fläche nur noch verborgenen Schule des großen Dichter-Komponisten, der 1883 so plötzlich von uns gegangen ist. Denn er ist einer der Wenigen und ganz Seltenen, welche die Prinzipien der neuen Schule in ihrem Kerne und Lebensnerv wirklich erfaßt, mit wahrem Verständnis und produktivem Vermögen in sich aufgenommen, welche diese Prinzipien — der Grenzen, aber auch der Kräfte ihrer eigenen Begabung voll bewußt — in sich umgebildet, an ihnen schließlich nur ihre eigene Selbständigkeit entwickelt und geläutert haben. Während Andere (um das Gesagte hier kurz noch einmal zusammenzufassen) nur immer den äußeren Orchester- und Instrumentations-Apparat Wagner's sich angeeignet und in seinem großen, weitausholenden Bühnenstyle partout sich bewegen zu müssen gemeint haben, dabei aber mit Ausnahme des veränderten Stoffes und Kolorites hinsichtlich der Textgestaltung selber noch kaum eine Rückwirkung dieser kräftigen neuen Schule verraten, ist Ritter der Einzige, der auch in diesem wichtigsten Punkte Wagner verstanden und auch hinsichtlich dieses s. z. s. integrierenden Bestandteiles eines durch ihn gestellten Kunstproblems ihn echt künstlerisch fortgebildet hat. Insbesondere ist es daher das ganze Format, und die eigentümliche, in ihrer Art wieder durchaus originelle Stoffwahl, welche — als Ausflüsse einer völlig unbeirrten Selbsterkenntnis — an diesem Komponisten und Schüler des Bayreuther Meisters so wohlthuend berühren. „Zum ersten Mal seit R. Wagner ist hier wieder eine poetische Handlung (also das Drama) der Zweck, und die Musik diesem gegenüber in die richtige Stellung gebracht, eines der vielen, vielleicht das bedeutendste Ausdrucksmittel des Drama's zu sein, um besonders durch die höchste Präcision des Ausdruckes der poetischen Idee diese selbst, den Inhalt nämlich, zum deutlichsten Gefühlsverständnisse zu bringen".

Ich will damit auch noch keineswegs gesagt haben, daß diese Texte nun schon ganz und gar vollendete Meisterwerke seien, und namentlich wird vielleicht an demjenigen zu „Wem die Krone?" noch gar Manches auszustellen sein, da er mir denn formell und inhaltlich ein klein wenig in das erkältende Gebiet der Allegorie bereits überzuspielen scheint, wogegen in dem „Faulen Hans", der von Haus aus auch mehr musikalische Substanz mit sich bringt, das Concentriert-Typische und Rein-Menschliche — wo dann die Idee ohne Rest im Bilde aufgeht und keine „Absicht" mehr „verstimmt" — weit glücklicher getroffen

ist. Aber jedenfalls — selbst bei solchen Zugeständnissen — ragen diese beiden, unscheinbaren Texte über das Gewohnte weit hinaus und überragen, was echtes Wagner'sches Blut und nicht Bastarden-„Saft" in ihren Adern anlangt, ihre sämtlichen zeitgenössischen Kollegen um Haupteslänge; denn — just in der Beschränkung zeigt sich hier der Meister! Zudem ist ganz zweifelsohne neben jenem Symbolischen gerade das Komische Ritter's spezifisches Talent, entwickelt er doch hier (im „Faulen Hans" zumal) eine Gestaltungskraft, eine urwüchsige, derb-realistische Gegenständlichkeit, die um so mehr einschlagen muß, je seltener und dürftiger wir ihr auf dem Gebiete des vornehmeren modernen Opern-Genre's begegnen dürfen. Ich habe wenigstens das gesamte Thaterpublikum noch nie so belustigt gesehen, noch nie so herzlich und durchaus gesund durch alle Ränge des Theaters hindurch lachen hören in einer Nach-Wagner'schen Oper, wie die Weimarer Zuhörerschaft während der beiden Aufführungen des „Faulen Hans", die ich besuchte. Es war eine Herzensfreude, nicht mehr nur ein fremdartiges „Amusement"; denn hier war die Bühne wieder einmal zum Spiegelbilde ihrer Zeit geworden, fühlte sich die Volksseele selber im Innersten belauscht und — gewürdigt. Und wie hier in der Behandlung des Textlichen als beachtenswerter, im besten Sinne moderner Dichter, so zeigt sich Alexander Ritter namentlich in der Schärfe charakteristischen Ausdruckes als durch und durch hochbedeutender moderner Musiker, der allerdings dann auch ganz andere Ziele verfolgt, als diejenigen noch heute sind, die dem aus den Konservatorien herkommenden ‚absoluten' Musiker von Klassiker Gnaden erstrebenswert dünken. „In dem Drang, das gesungene Wort zu deutlichster Wirkung zu bringen, fand er, selbst mit dem feinsten rhythmischen Gefühle für feinsinnige Deklamation der deutschen Sprache begabt, sogar — ein wichtiges Moment, bei einer Wagner-Schule von grundlegendster Bedeutung! — auf ganz natürlichem Wege auch den wahren, echten, aus der Sprach- und Wort-Wurzel selbst entkeimenden, deutschen Gesangsstyl". Ganz ebenso neu und zwanglos selbsteigen wiederum verfährt er auch in der originellen Behandlung des Chores, der von ihm z. B. in „Wem die Krone?" mit ganz neuen Aufgaben in die Handlung eingeführt ist und bei richtiger Erfassung und liebevoller Ausbildung der damit gegebenen Stylelemente weiterhin (wie jeder Kundige sofort einsehen wird) noch zu einem ganz neuen

Stylprinzip in der Chorwiedergabe innerhalb des musikalischen Drama's überhaupt leiten kann. So schließen wir uns denn den Ausführungen eines deutschen Kapellmeisters Wagner'scher Schule, aus vollster Überzeugung an, der — unter Anerkennung der Thatsache, daß die beiden Ritter'schen Werke in dem bescheidenen Rahmen von Einaktern seit R. Wagner's gewaltigen Schöpfungen die einzigen Erzeugnisse auf dem Gebiete des von jenem zuerst bethätigten „Gesamtkunstwerkes" seien — seinen Glauben an Ritter schließlich zu dem Wunsche formulierte:

„Möge der junge Komponisten-Nachwuchs bald ähnlich selbständige Bahnen einschlagen, uns ein styleinheitliches, deutsches Repertoire vor Allem schaffen helfen! Möchte aus echter Wagner'scher Schule uns bald die Fülle lebenskräftiger dramatischer Werke erblühen, die wir unbedingt nötig haben, um den Erzkoloß des Wagner'schen Kunstwerkes zu untermauern und zu stützen, auf daß er fest stehe für spätere Zeiten durch die Garantie einer stylvollen Wiedergabe im Sinne seines Meisters! Dann, wenn wir erst diese von R. Wagner ganz im Allgemeinen ersehnte, deutsche Kunst (und nicht blos Bayreuth) haben, werden die erotischen Dünste des heute auf allen deutschen Bühnen stagnierenden Opernsumpfes sich von selbst in ihre Heimat verziehen und die deutsche dramatische Kunst, derjenigen anderer Nationen ebenbürtig, segensvoll wirken und wachsen zum Heile des deutschen Volkes wie seiner Kultur!"

Wenden wir uns von hier hinweg neuen Ausblicken zu und gehen innerhalb des Gesichtspunktes der „Produktion" nunmehr um einen Schritt weiter, so werden wir alsbald bei einer neuen Art von „Festspielen" im Sinne der Wagner'schen Kunstauffassung uns anlangen sehen, obwohl sie gerade von der Anteilnahme der Musik zunächst abstrahieren oder doch diese wenigstens nicht weiter als etwa der evangelische Kirchendienst den Gemeindegesang mit heranziehen. Ich meine die mancherlei hervorgetretenen Versuche zur Begründung von Volksschauspielen mit oder ohne Volksbühne.

Hans Herrig, ein warmer Anhänger Wagner'scher Kunst, hatte einem von dem Meister selbst in der Gelegenheits-Schrift „Ein Theater in Zürich" (Bd. V, S. 57) gegebenen Winke: daß der Schauspielerstand als besondere Kaste erlöschen und in eine künstlerische Genossenschaft aufgehen solle, an der nach Fähigkeit oder Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft Teil nimmt, — sowie einem

vielseitig gefühlten, realen Bedürfnisse der Zeit Folge gebend zur Luther-Feier 1883 ein Luther-Volksspiel gedichtet und dieses mit Hilfe Friedrich Schön's (Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnenfestspiele) zu Worms, Mangels eines Theaters-Raumes in der dortigen Kirche selbst, unter begeisterter Anteilnahme der Bevölkerung zur Aufführung gebracht.*) Darauf hin haben Hans von Wolzogen — in seiner Schrift „Die Idealisierung des Theaters" (1885) — und Hans Herrig selbst in der Untersuchung über „Luxustheater und Volksschauspiel" (1886) — die Grundlinien einer Theorie des Volksschauspieles zu entwickeln versucht und der Wagnerianer Schön zu Worms mit Hilfe der Stadt schließlich die erste deutsche „Volksbühne" errichtet, welche sich zugleich die in den Aufsätzen von Wagner: „Schauspieler und Sänger" (IX, S. 230—237 u. a. a. St.), von Friedrich Hofmann: „Theaterbau" (Bayr. Bl. 1885, Stück I und II), sowie H. von Wolzogen: „Karl Friedr. Schinkel und der Theaterbau" (Bayr. Bl. 1887, St. III) enthaltenen Grundsätze über sinngemäße Theater-Architektur zu Nutzen machte. Alle diese letzteren Untersuchungen, die selbst wieder auf eine im Goethe'schen „Wilhelm Meister" gegebene Anregung zurückführen, waren vor Allem dazu angethan, zu erweisen: 1) wie Wagner kein organisch entwickeltes Gewächs verwarf, als er sich von dem historisch überlieferten, modernen Theaterbau unwillig abkehrte, und 2) daß der Bayreuther Theaterbau geradezu für alle Zeiten mustergiltig genannt werden darf, überhaupt das vollkommenste Theater, das je errichtet wurde (auch das griechische mit inbegriffen) bleibt — wie denn auch das Prinzip Wagner's anläßlich einer öffentlichen Architektur-Konkurrenz in einigen vorzüglichen Arbeiten die Anerkennung und Prämiierung der Preisrichter bereits errungen hat. Seither scheint sich diese Institution von Volks-Schau- und Fest-Spielen als eine stehende mehr und mehr in deutschen Landen einbürgern zu wollen, und es bleibt demnach nur zu wünschen, daß ihr auch in recht viel anderen Städten die „Volksbühne" bald nachfolgen möge. — Nicht als der Wagner-Schule entstammend darf dagegen — um dies hier zu erwähnen —

*) Schon 1882 hatte sich ein energischer Anhänger Bayreuths, Cyrill Kistler — der Komponist der „Kunihild", bei dem Volksspiel „der Schmied von Kochel" in Bayern als geistiger und künstlerischer Anreger und Leiter rühmlichst hervorgethan, nachdem er bereits 1880 über die unwürdige Musik des Oberammergauer Passionspieles einen Notschrei erlassen.

die in München neuerdings versuchte besondere Shakespeare-Bühne gelten, die uns Wagnerianern vielmehr als das totgeborene Kind einer rein wissenschaftlichen und litterarischen Renaissance-Bestrebung, als unfruchtbarer Galvanisierungs-Versuch sich präsentiert, um die Shakespeare'schen Dramen wieder zum Leben zu erwecken, aber dabei eher das Gegenteil des Beabsichtigten, die Versteinerung der Musen zum Museum, die Verknöcherung des Lebens zur Mumie erreichen dürfte. Wohl aber mögen die während der letzten Jahrzehnte in München, Weimar, Leipzig &c. hervorgetretenen, mehr oder minder glücklichen Versuche einer Gesamtaufführung des Goethe'schen „Faust" nach seinen beiden Teilen in letzter Instanz auf Wagner'sche Anregungen zurückzuführen sein. Denn während unsere Herren Professoren, Kenner und Gelehrten nach wie vor an diesem seltsamen Ding als einem reinen „Ideendrama" festhielten, das „man nicht deklinieren kann", und demgemäß auch die Aufführbarkeit hartnäckig leugneten, hat es zeitlebens keinen wärmeren und energischeren Verteidiger eben dieser Aufführbarkeit auch des II. Faust gegeben als R. Wagner. Er selbst schreibt in der bereits erwähnten Schrift über „Schauspieler und Sänger" (IX, S. 255 f.) darüber: „Nur wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in's Reine kommen können. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen, wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte wie unverstandene zweite Teil der Tragödie."

Beachtenswert in einem ganz anderen Sinne dünkt uns ferner noch, daß Hans von Wolzogen aus eben jener Schrift Wagner's*) später auch die Grundelemente zu seinem Hinweis auf eine mögliche Renovierung des Genre's der volkstümlichen Komödie entnommen hat, den er zur 100 jährigen Geburtstagsfeier Ferdinand Raimund's mit dessen Namen geschmückt im Bayr. Taschenkalender von 1890 veröffentlichte. Enthält derselbe doch gar beherzigenswerte Grundlagen zum ideellen Ausbau des volkstümlichen Lustspieles, auch insoweit dasselbe als m u s i k a l i s c h e Komödie (s. oben) noch im Schoße der Zukunft ruht.

Und hier ist nun auch der Punkt, wo die jetzt gerade „zeitgemäß"

*) Vgl. übrigens auch VII, 393.

und „modern" gewordenen Bestrebungen für „Volksunterhaltung" mit allen Kräften einsetzen sollten, statt dessen wir sie vielmehr von manchen ihrer Vertreter nur zu oft wieder zur Konsequenz eines bloßen „Amusements" geführt sehen müssen. Nur einige wenige Worte noch über das hier vorliegende, nur scheinbar so weit abstehende Problem! Da wir dieses Gebiet in unserer Zeit zumeist von den Männern der sogen. Volksbildung beherrscht finden, mag es uns nämlich nicht unwichtig erscheinen, auch einmal Wagner über diesen Begriff sich näher aussprechen zu hören. „Die besondere Pflege der Wissenschaft" — so sagt er (VII, S. 76.) — „welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende, schöne Volksbildung nur eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist einzig nur — die Kunst". Von dieser Anschauung, welche zugleich mit der psychologischen Thatsache in Übereinstimmung steht, daß das Unterhaltungsbedürfnis im Menschen weit unmittelbarer sicher und gewiß ist, als der so zuversichtlich immer vorausgesetzte Bildungstrieb — hat der Verfasser dieses Aufsatzes seinen Ausgangspunkt genommen, da er zu praktischer gemeinnütziger Thätigkeit im Jahre 1890 als Generalsekretär des „Vereins für Massenverbreitung guter Schriften" nach Weimar berufen wurde, und in diesem Geiste sucht er — soweit er dies als ausführendes Organ der Ausschüsse zu thun vermag — seither auf diesem Posten für eine Veredelung der Unterhaltung unseres Volkes zu wirken, im Sinne des Schiller'schen (aber auch zugleich echt Bayreuther) Grundsatzes: „Verjage die Willkür, die Rohigkeit, die Frivolität aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie mit der Zeit aus ihren Handlungen, endlich auch aus ihren Gesinnungen selbst verbannen!" Nach wie vor aber bleibt es seine zuversichtliche Überzeugung, sein Glaubensbekenntnis gleichsam, daß die höchste Stufe dieser Veredelung nicht die Befriedigung des Lesetriebes, sondern vielmehr nur die Herbeiführung einer lebendigen Bethätigung des Einzelnen am Volksschauspiel selber sein kann, und stets mag daher unser vollstes Augenmerk — wenn wir echte Jünger des Meisters sein wollen — jenem „Ziel auf's Innigste zu wünschen" zugewendet bleiben, da uns dann in diesem einen alle anderen Möglichkeiten und Fähigkeiten ohne Weiteres bereits mit enthalten

dünken. Nur mit einem offenen, klaren Blick auf dieses Ideal werden wir auch beim Anbau des Feldes rein erzählender Volks-Litteratur unseres Weges „fest und unbeirrt" dahinschreiten können. Dies die Devise der — „Wagner-Schule", aber auch der einzig mögliche Weg zur Verhinderung einer zerstörenden Revolution auf sozialem Gebiete: Bezwingung des allzu Stofflichen in und durch Kunst zur Form — „Reformation".

Wir hatten uns zuletzt mit der Möglichkeit eines Fortbestehens der Dichtkunst als Sondererscheinung nach und neben dem musikalischen Drama befaßt. Indem wir unseren Blick nunmehr den Möglichkeiten eines Fortbestehens auch der Tonkunst als solcher ohne das Drama nicht nur trotz Wagner's Vorgang, sondern innerhalb des von ihm geistig beherrschten Kunstgebietes zuwenden, wird uns vor Allem die Entwicklungsfähigkeit der Instrumentalmusik auf symphonischem Gebiete sowie die des Liedes näher interessieren müssen. Daß hierbei freilich von „absoluter Musik" seit dem Auftreten Beethoven's und der durch diesen Meister inaugurierten Steigerung derselben zu höchster Ausdrucksfähigkeit schlechterdings nicht mehr die Rede sein kann, wird jedem nach den oben reproduzierten Grundanschauungen Wagner's ohne Weiteres klar geworden sein. (Sehr instruktive, wenn auch von Einseitigkeit nicht ganz freie, Ausführungen eines Wagnerianers hierüber vgl. Bayr. Bl. 1879 Nr. VIII: „Über die Schumannische Musik", sowie 1880 Nr. III: „Einige Betrachtungen über den musikalischen Stil der Gegenwart in Deutschland" — beides von Josef Rubinstein.) Nicht mehr um Symphonie und Kammermusik, nicht mehr um den figurativen Wechsel der Tanzform, sondern um die im Melos ausgeprägte psychologische Entwicklung einer poetischen Idee, kurz: um „Ausdruck", nicht um „tönend bewegte Formen" kann es sich hier nur handeln. Hier hat nun Frz. Liszt mit seiner „Programmmusik", dadurch, daß er die wahren Konsequenzen aus Beethoven zog, bahnbrechend gewirkt, und es ist nicht nur eine Anerkennung der Liebesthaten Liszt's, des Freundes, dafür, daß er den Wagner'schen Werken einstmals zum künstlerischen Dasein verholfen hatte, was uns in einer würdigen Nachfolge auf diesem Gebiete wie ebenso auch in ernstgesinnter Pflege und Weiterverbreitung Liszt'scher Kunst*) zugleich unverfälschte Wagner-

*) Vgl. hierzu Ludwig Schemann's: „Franz Liszt als Schriftsteller", Bayr. Bl. 1887 Nr. IX u. X, sowie den „Briefwechsel zwischen Wagner u. Liszt".

Schule erkennen läßt. Noch im Jahre 1860 zwar, in dem berühmten Briefe über „Zukunftsmusik“ an einen französischen Freund (Bd. VII, S. 171) ließ sich Wagner abweisend darüber vernehmen, daß „nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst die Bedeutung der Symphonie ausdrücken“ könne; und in der That haben auch wir gar wohl und scharf zu unterscheiden zwischen „Tonmalerei“, als dem gegeigten und geblasenen Bilderbuch für große Kinder (in der Musik eines Berlioz und Saint-Saëns: Danse macabre) und der Programmmusik eines Franz Liszt wie seiner berufenen Nachfolger. Aber doch sagt derselbe Wagner (Bd. V, S. 249 f.) in dem unvergleichlich lichtvollen Briefe über „Franz Liszt's symphonische Dichtungen“: „Ich vergebe einem jeden, der bisher an dem Gedeihen einer neuen Kunstform der Instrumentalmusik zweifelte, denn ich muß gestehen, diesen Zweifel vollkommen geteilt zu haben, so daß ich mich denjenigen beigesellte, die in unseren Programmmusiken eine höchst unerquickliche Erscheinung sahen“ . . . . und erteilt darauf hin Frz. Liszt für diese Errungenschaft unter ausführlicherer Begründung den Adelsbrief. Sein „Glaube“ bleibt auch jetzt noch: „Daß die Musik nie und in keiner Verbindung aufhören könne, die höchste, die erlösende Kunst zu sein“; aber, während er bei Berlioz Geschmacklosigkeiten verdammen muß, bewundert er an Liszt die geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption, die ihn nie etwa den Gegenstand in Töne umsetzen, durch Musik lediglich illustrieren, sondern eine bereits zum Typischen konzentrierte, ganz und gar in Musik schon eingetauchte, poetische Idee nach dieser ihrer musikalischen Seite nun herausstellen läßt. Eine „freudige Verwunderung“ hat er für die glückliche Bezeichnung der neuen Liszt'schen Orchesterwerke als „Symphonische Dichtungen“ zur Hand, denn „mit dieser Bezeichnung sei mehr gewonnen, als man glauben sollte, konnte sie doch nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen“; als der wahre Erbe des Beethoven'schen Testamentes der „poetischen Ouverture“ erscheint ihm der Freund, und das eigentlichste Geheimnis der Liszt'schen Muse wie alles genialen Fortschrittes erblickt er — unter einem hübschen Bilde vom „Schwert und der Klinge“ — in dem festen „Griff“, den der „tückische Schmied, wie es bei der Schwertführung nötig ist, in der Hand behält“, also

daß ihn die Herren Kunstrichter nicht erkennen noch ihn zum „Begriff" abziehen können. Gar mancherlei Volk, mit größerem und geringerem Talent hat sich seither auf diesem Plane umhergetummelt, ja es hat auch nicht an Talenten gefehlt, die besonderer Phantasie-Begabung folgend eine Art Mittelding zwischen Symphonischer Dichtung, Oratorium und Oper in die Welt gesetzt haben — nomina sunt odiosa; ein Einziger allein scheint mir in unseren Tagen noch den Griff dieses Schwertes mit sicherer, zielbewußter Führung in Händen, bezw. — ein zweiter Jung-Siegfried — aus dem Liszt'schen Stahl sein eigen Schwert geschmiedet zu haben: Richard Strauß mit Namen, wobei ich übrigens seiner Dichtung „Tod und Verklärung" vor seinen anderen Werken dieses Charakters im Sinne einer Wagner-Schule noch den Vorzug geben möchte. Was seine besten Werke auf diesem Gebiete besonders auszeichnet, das ist wie bei Liszt „die geniale Sicherheit der musikalischen Konzeption", der Takt in der Auswahl lediglich musikalisch möglicher Stoffe, die gänzlich neue Palette seiner besonderen Instrumentalfarben und die abermals gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der Tonsprache. — Anton Bruckner in Wien, wiewohl von Josef Schalk in den Bayr. Bl. (1885) begrüßt und einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt, hat doch mehr nur Wagner-sche Formeln, Harmonik, Instrumentation, Rhythmik — so viel ich erkennen kann — auf die Symphonie einfach übertragen. Wir werden ihn am Besten verstehen, wenn wir ihn als einen speziellen Erben Schuberts zu fassen und zu würdigen suchen, als ein Kind desselben liebenswürdig naiven, österreichischen und speziell Wienerischen Geistes, der schon in Haydn und Mozart so unverwüstlich lebte und sich namentlich wieder in dem urtiefen Empfindungs-Quell seiner Adagios bewährt. Seine begeisterte Verehrung für Meister Wagner ist freilich eine unantastbare, und er war jedenfalls an dieser Stelle mit zu nennen.

Daß die Entwicklung des musikalischen Drama's auch wiederum auf das Lied zurückgewirkt hat, darf bei der ästhetischen Verwandtschaft zwischen Lyrik und Dramatik nicht eben Wunder nehmen. Ja, hat das musikalische Drama auf seinem Gebiete einmal das Höchste geleistet, so wird man einer abgeschwächten Imitation dieser Errungenschaft auf demselben Boden des Drama's vielmehr die Anwendung des Neugewonnenen auf die verwandten Gebiete der Lyrik entschieden vorziehen müssen. Hier liegen dann noch wirkliche Aufgaben vor für die

Kunst, während dort die größte schon gelöst ist. (Nur werden wir uns — bei aller Anerkennung für Rob. Franz*) — davor zu hüten haben, diese Anwendung auf das Lied nun — wie dies Prof. Schuster in den Bayr. Bl. 1890, VI. einmal thut — „das lyrische „Gesamtkunstwerk“ zu heißen, was zwar gewiß gut gemeint, aber ebenso sicher nicht im Sinne des Meisters von Bayreuth gesprochen ist.) So hat ein Anhänger Wagner's in der Balladenkomposition an Löwe angeknüpft, indem er das Verwandte beider stylistisch zu verschmelzen suchte— ich meine Martin Plüddemann. Ein andrer Bayreuthianer, Engelbert Humperdink, in seinen Orchesterballaden dagegen scheint mir wiederum Schumann'sche Bahnen mit Wagner'schen Ausdrucksmitteln gewandelt zu sein (wobei die ästhetische Grundfrage: ob die Orchesterballade mit Chor nicht doch ein Nonsens sei, noch gänzlich unerörtert geblieben ist) und mag hier wenigstens kurz Erwähnung finden. Es liegt eben ein gewisses Recht zum Dasein oder mindestens zum Versuch des Daseins in solchen eigenartig angewandten, künstlerischen Bethätigungen des Wagnerianismus; was aber hier auf dem Felde des Balladensanges versucht wird, das hat uns Hans Sommer in der reinen Lyrik seiner Lieder und Gesänge, und besonders in der Fortentwicklung des Liedes zu Gesängen, eigentümlicher und lebensvoller Art in ansteigender Progression als reife Frucht dargeboten. „Bei ihm handelt es sich vor Allem um die Anwendung der für die Musik überhaupt neu gewonnenen Ausdrucksmittel innerhalb der dadurch auch inhaltlich bereicherten Form, und darum scheint mir auch Sommer's Schaffen der teilnehmenden Beachtung vornehmlich derer wert, die es mit der Musik so ernst nehmen, wie R. Wagner es uns immer und immer wieder in's Gewissen gerufen hat“.**) Auch hier im Liede finden wir bei Sommer die Begleitung (wie sich dieser Vorgang auf dem Gebiete des Drama's in und mit Wagner bereits vollzogen hat) aus der bloßen Begleitungs-Guitarre zum mitredenden Orchester erweitert. Aber gerade in der Einhaltung des für das Lied notwendigen Styles, nicht in der Zersprengung

*) Worüber man vergl. wolle: Bayr. Bl. 1890, No. VI, S. 191.

**) Hans von Wolzogen im „Musikal. Wochenblatt“, Jahrg. 1885, Nr. 30 ff: „Neue Lyrik“ — welchen Ausführungen ich, auch im Uebrigen, hier um so lieber folge, als ihnen der Vorzug gebührt, Sommer in diesem Sinne eingeführt und der Wagner'schen Schule ein für allemal einverleibt zu haben.

desselben zu Gunsten des Dramatischen (was auf diese Form angewandt die Styllosigkeit bedeuten würde) zeigt sich hier — bei aller wohlberechneten Steigerung der Ausdrucksfähigkeit — wiederum der echte, rechte Wagnerianer. Ganz in diesem Geiste haben später auch Rich. Strauß, Alexander Ritter und neuestens insbesondere der Wiener Hugo Wolff dieses Bereiches sich bemächtigt und das Lied auf seinen einfachklarsten Ausdruck, seinen wahren Sinn zurückzuführen, es in Form und Ton stylvoll zu „treffen" gesucht. Die schon von Rob. Franz vorgebildete Anwendung des „Motives" auf die Lyrik und namentlich die sinngemäße, an Wagner'scher Diktion geläuterte, der Sprachwurzel sowohl als auch dem Tonfall der Prosodie genauer folgende Deklamation*) wurden dabei entsprechend weiter entwickelt und organisch fortgebildet, der Lyrik vollends durch reichere Polyphonie und gewissenhaftere Harmonik ein ganz neues Reich der Entfaltung eröffnet. — Nebenbei bemerkt fehlt uns für das von den Genannten meist sorgfältig beobachtete Grundverhältnis zwischen Dichter und Komponist auch im lyrischen Fahrwasser nicht der Wagner'sche Kurs, deutlich angegeben in einem Briefe an Uhlig vom Januar 1852 und dem diesem Schreiben beigefügten Zeitungsartikel über den Schweizer Liederkomponisten Baumgartner (abgedruckt in der bekannten Briefsammlung S. 154). Wagner sagt da unter Anderem: „Bei einem Gedichte, welches als Litteraturgedicht bereits vollkommen der Absicht des Dichters genügte und somit eine musikalische Ausführung aus sich gar nicht bedang, kann die musikalische Konzeption natürlich auch blos wiederum ein Gedicht des Musikers sein, das mit dem Wortgedichte einen oft ganz willkürlichen, im besten Falle einen nur ganz allgemeinen Gefühlszusammenhang hat. . . . . Wen aber nach dem Ruhme, ein moderner, beliebter Liederkomponist in dem genannten Sinne zu sein (wo der Text nur dazu da ist, gefällige und unterhaltende Melodien, gleichviel ob passend oder unpassend, dazu zu setzen), nicht gelüstet, sondern wen es als Musiker verlangt, die Empfindung, die ein Gedicht ihm hervorrief, durch die Mittel seiner Kunst so auszudrücken, daß er sie auch anderen mitteilen könne, der ist für sein Verfahren allerdings zu einer bei Weitem innigeren Beziehung zu dem Gedichte genötigt, als es dort der Fall war. . . . Auf diesem

*) Hierzu Wilh. Langhans: „Ueber den Endreim in der Musik", Bayr. Bl. 1891, VI. Stück.

Wege treffen wir Baumgartner an ..... und erfreulich ist hier sogleich die Wahrnehmung, wie diese Tongebilde ganz in dem Grade auch musikalisch werden, als sie von einem bedeutenden Inhalte des Gedichtes angeregt sind, was uns von der gesunden Stellung des Musikers zum Dichter das beste Zeugnis gibt. ..... In dieser Richtung, wenn er ihr bei seinem gesunden künstlerischen Gefühle treu bleibt, muß B. endlich in die Notwendigkeit geraten, den Dichter aufzusuchen, der nicht nur seine Empfindung zu musikalischer Erfindung allgemeinhin anregt, sondern in seinem Verse selbst den lebendigen Stoff zum Auffinden der ihm nötigen Melodie zuführt. Möge B. diesen Dichter in seinem Schweizerischen Landsmann und Freunde Gottfried Keller finden und der gemeinsamen Schöpfungskraft beider das wirkliche von der Dichtung wie von der Melodie untrennbare Lied entblühen, das in den Produkten der heutigen Mode gar nicht vorhanden ist. ...." Also abermals: „Wagner'sche Schule", auch hier! —

Schier gar nichts an Andeutungen einer solchen vermögen wir dagegen auf dem Boden der schöpferischen bildenden Kunst vorzufinden, es müßte denn sein, daß wir die in der sogen. „Wagner-Gallerie" der Piris, Makart und Kons. vorliegenden, meist nur sehr theatralisch berührenden, Bühnen-Vorwürfe dahin rechnen wollten — was wir aber sicherlich nicht thun werden. Das Verhältnis Wagner's zu diesen Kunstgattungen haben erst jüngst Hans Sommer (im Bayr. Taschenbuch 1892) aus einer Braunschweiger Erinnerung zum Gegenstand einer kürzeren Mitteilung, Oscar Bie (Allg. Musik-Zeitung, Berlin 1892) wiederum zum Gegenstand einer eingehenden wissenschaftlichen Betrachtung gemacht; jede neu eröffnete „Internationale Kunstausstellung", jede ausgeschriebene Konkurrenz, die Geschichte des Kaiser Wilhelm-Denkmals zu Berlin*), des Schopenhauer-Denkmals zu Frankfurt a. M., des R. Wagner Denkmals zu Leipzig, lehren hingegen immer wieder auf's Neue zur traurigen Evidenz, daß die bildenden Künste selbst zu Wagner noch kein rechtes Verhältnis gefunden haben. Wie mancherlei Anregungen und Ideen wären nicht aus einem Artikel wie demjenigen von Constantin Frantz über „Unsere Nationaldenkmale" schon für die Plastik zu schöpfen gewesen! „Ich wollte sie wohl erlösen — sie aber hörten es nicht", darf es da auch heißen. — Anders vielleicht verhält es sich mit der

*) Vgl. hierüber Constantin Frantz in den Bayr. Bl. 1890, III. Stück.

Architektur unseres Zeitalters. Wenn wir bei ihr die Einwirkungen Wagner'schen Geistes noch vermissen, so dürfen wir dabei doch nicht übersehen, daß, von dem Architekten einen „neuen Styl" zu verlangen, wie dies oftmals geschieht, nur unbillig wäre und sich bei ihm an den falschen Ort richten würde. „Nicht von den Architekten, sondern von den Regeneratoren der Religion oder der Gesellschaft haben die Impulse hierzu auszugehen!" sagte schon ein Meister der Baukunst wie Gottfried Semper (er war bekanntlich R. Wagner nahe befreundet und von ihm rührt der erste, kongeniale Entwurf zu dem für München ursprünglich geplanten Wagner-Theater, wie auch das Dresdener Hoftheater her), und Dr. Henry Thode hat die Wahrheit dieses Wortes mit Bezugnahme auf die bildende Kunst im Allgemeinen in seinem Buche über „Franz von Assissi und die Anfänge der Kunst der Renaissance" seither historisch nachzuweisen versucht (vgl. die Ankündigung: Bayr. Bl. 1886, VI). Sehr richtig sagt daher Friedr. Hofmann bei Gelegenheit seiner von uns schon angezogenen Würdigung des Wagner'schen Theaterbaues (Bayr. Bl. 1885, S. 85):

„Werden neue Kulturideen in der Allgemeinheit mächtig, so daß sie neue Bedürfnisse wecken, so hat es zu keiner Zeit an den Männern gefehlt, die diesen Bedürfnissen den ihnen entsprechenden architektonischen Ausdruck verliehen . . . Würden erst jene ewigen Kulturideen, welche der Seherblick Wagner's schon in „Kunst und Revolution" früh zu ahnen begonnen und welche er aus dem Wuste der hinter uns liegenden Geschichte in „Religion und Kunst" mit sicherster Hand zusammengefaßt und vertieft hat, in Vielen zu wirklichen Thaten sich verdichten, so müßten wohl altgewohnte egoistische Bedürfnisse verschwinden und neue idealere sich geltend machen. Wie das vielfach verzerrte Leben um uns dann andere, menschlichere Züge gewinnen würde — also auch die Erscheinungen dieses Lebens in der Baukunst." Gar sinnig schließt er mit dem Hinweis auf eine antike Sage: „Der Mythos vom Städtebau durch Amphion's Lyra, dessen der Meister bei der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth ahnungsvoll gedachte, würde dann seinen alten Sinn neu bewähren" — und auch wir wollen dies gerne als ein Motto gleichsam der Zukunft unserer Baukunst überschrieben haben.

Ein ander Bild! Wir wenden uns den mancherlei Ansätzen zu einer Schule Wagner's im Wirkungsbereich der Reproduktion, der

Pädagogik, Theorie und Kritik (zunächst der Musik) nunmehr zu und wollen da in erster Linie gleich die den modernen Dirigenten durch Wagner erwachsenen besonderen Aufgaben in's Auge fassen. Das „Was", was sie aufführen, macht sie vornehmlich unter ihren Kollegen bemerklich, aber auch das „Wie" — immer als „Festereignisse", die den Ernst der Kunst, die Sammlung und Erhebung im Gegensatze zur trägen Schablone und einer leichtfertigen Alltags-Routine energisch herauskehren. Ich brauche nur an Namen wie (Bülow,) Mottl, Strauß, Weingartner, Nikisch, Anton Seidl, Klindworth, Richter, Levi, Kellermann, Porges, Fischer*), dabei zu erinnern. Schon früher, bei der Gesamtdarstellung Wagner'scher Kunstauffassung, war darauf hinzuweisen, wie für die neueren Dirigenten dieser Richtung vor Allem der Styl, d. i. die Übereinstimmung des musikalischen Teiles mit der dramatischen Aktion, die völlige Einheit zwischen Orchester, Darsteller und Regie wie Szene in den Vordergrund treten müssen. (Hierzu H. von Wolzogen: „Was ist Styl?" Bayr. Bl. 1880, S. 6 ff.) Ihre besonderen Maximen schöpfen sie obendrein aus Grundsätzen wie den in dem Handbuch „Über das Dirigieren" (Bd. VIII, 327 ff.) enthaltenen, oder Anweisungen des Meisters wie denjenigen über den „Vortrag der IX. Symphonie von Beethoven" (Bd. II und IX), die „Gluck'sche Ouverture zur Iphigenia in Aulis", die „Aufführung des Tannhäuser" und des „Flieg. Holländer" (Bd. V), und anderen kleineren Aufsätzen aus dem X. Bande der Schriften**), in welchen allen neben jenem obersten Prinzip, das zugleich strikteste Vermeidung aller Verstümmelung und Entstellung von Meisterwerken schon in sich birgt, die Bloslegung der melodischen Substanz nach den Gesetzen des Gesanges (nicht denjenigen der figurativen Instrumentalmusik), die „Erfassung des Melos" unter einer sinngemäßen „Modifikation des Tempos" eindringlich gefordert wird; ihren künstlerischen Lebensathem für ihre eigene lokale Thätigkeit holen sie sich — zuschauend oder mitwirkend — alljährlich aus der stylreinen, mustergiltigen Wiedergabe Wagner'scher Schöpfungen zu Bayreuth; hin und wieder lassen sie im Freundeskreise wohl auch ein vertraulich Wort

*) Ich mache auf Vollständigkeit keinen Anspruch.

**) Hierzu noch W. Langhans über „Teilwiederholungen in der Musik", Bayr. Bl. 1881, II./III. Stück; auch „die Aufführung von Beethoven's IX. Symphonie in Bayreuth" von H. Porges, Leipzig 1872.

über das Technische ihrer Kunst vernehmen (Mottl über „Das Schwert im Rheingold" und „Eine Stelle im Flieg. Holländer", Bayr. Bl. 1887; R. Strauß über die „Tannhäuser-Aufführung", Bayr. Bl. 1892; Felix Weingartner über Berlioz oder Liszt vgl. Allg. Musik-Zeitung 1889—1892) und man braucht dann nur diese Ausführungen zu lesen, um es alsbald — lebhaft zu bedauern, daß wir nicht öfter solchen instruktiven Mitteilungen begegnen dürfen, schlagen sie doch alles geistreich ästhetisirende Kunstgeschwätz oft mit einem einzigen Worte aus dem Wege. Sie führen Gluck, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann und Weber ebenso vortrefflich, mit demselben künstlerischen Ernste auf wie einen Berlioz, Liszt und Wagner; vor Allem aber zeichnet sich ihre Leitung durch den Respekt vor dem Künstlerwerk Wagner's, durch strichlose Vorführungen desselben aus, wie man denn z. B. augenblicklich in dem kleinen, unscheinbaren Weimar nächst Bayreuth die relativ besten, musikalisch stylgerechtesten Darstellungen des Tannhäuser, von „Lohengrin" wohl die beste überhaupt in ganz Deutschland, sehen kann.*).

Scheinbar im Zusammenhang mit diesen Bestrebungen steht der an mehreren Orten neuerdings eingebürgerte Versuch einer Einrichtung unsichtbarer Orchester (Weimar, Leipzig, Graz 2c.; jüngst wieder Dr. Philipp Wolfrum bei Konzertaufführungen in Heidelberg). Ich sage: scheinbar, denn thatsächlich kann in den meisten Fällen bei genauerer Erwägung und Prüfung die „Frucht" leider nicht als „vom Bayreuther Stamm" gefallen anerkannt werden. Zwar suchte noch erst im vorigen Jahrgang der „Bayr. Bl." (IV. Stück) Fr. Hofmann die Grazer Einrichtung als eine solche darzustellen, und der gute Wille ist schließlich keinem dieser Neuerungsversuche ernstlich abzusprechen. Allein in der Regel fehlt gerade der eigentliche Kern der ursprünglichen Wagnerschen Idee und die Sache entpuppt sich mehr und mehr als eine Äußerlichkeit, die das Wesen der Sache nicht zu treffen weiß. Schon wiederholt und von den verschiedensten Seiten (sehr energisch des Öfteren von der Leßmann'schen Allg. Musikzeitung, frühere Jahrgänge, aber auch durch andere Blätter) ist darauf hingewiesen worden: wie es mit der Tieferlegung des Orchesters bei unserem modernen Opern-

*) Der Verfasser glaubt dies sagen zu dürfen, da er im Verlaufe des letzten Lustrums durch puren Zufall gerade diese beiden Opern in einer Unzahl von deutschen Städten — darunter die besten Bühnen — gehört hat.

theater, so lange die übrige bauliche Anordnung der Logenränge und -Reihen bestehen bleibt, allein nicht gethan sein können, wie vielmehr die Überdeckung desselben mittelst einer Schalldecke und eine akustisch ganz anders wirkende, veränderte Aufstellung der einzelnen Instrumentalgruppen des ganzen Orchesterkörpers auf drei verschiedenen Stufen mit Unterbauung der Bühne selber mit hinzukommen müsse, wenn dem von Wagner gemeinten Sinn Gerechtigkeit widerfahren solle. Karl Kipke hat in den Bayr. Blättern einmal (Jahrg. 1889, IX. u. X. Stück) die Summa der Wagner'schen Forderungen wie der durch Bayreuth gezeitigten Erfahrungen sehr dankenswert zusammengefaßt, und wir brauchen heute nur auf diesen Artikel, wie auf Wagner's Ges. Schr. VI, 388 f., IX, S. 399 ff., hinzuweisen, um die Berechtigung unseres obigen Urteils ohne Weiteres darzuthun. Am nächsten scheint dem Problem fast noch Wolfrum gekommen zu sein, der sich bei seiner Nutzanwendung auch für den Konzertsaal auf einige Stellen aus Wagner's Abhandlung über „Beethoven" (Bd. IX) beziehen kann.

Nächst den Umwandlungen (oder doch Anstößen zu solchen) auf besagtem Gebiete ist seit Wagner's bahnbrechendem, aufgabenreichem Vorgang ferner auch noch eine ganz neue Technik des Theater-Maschinenwesens wie eine ganz neue Handhabung der Regie, des Ballets 2c. zu verzeichnen. Eine junge, hoffnungsvolle Schule der Maschinenmeister, der Kostümzeichner, der Dekorationsmalerei 2c. beginnt in letzter Zeit sich da und dort, wenn auch sporadisch erst geltend zu machen, und ob wir es gleich nicht im Bayreuther Sinne finden können, wenn Meister Lautenschläger in München nach der Wolfsschlucht im „Freischütz", oder am Schluß der Wagner'schen Feen" auf der Bühne in persona erscheint, um den Dank des Publikums für seine Leistungen entgegenzunehmen, so brauchen wir doch nur die Namen Brandt sen. und jun. (letzterer jetzt zu Weimar in Wirksamkeit) oder Gebr. Brückner in Koburg unter A. hier zu nennen, um auch auf diesem Gebiete die ersten Anfänge der „Schule" konstatiert zu haben. Ja, auch wenn wir so mancher Aufführung heutzutage anwohnen, bei welcher der Vorhang sich in der Mitte teilt, der Zuschauerraum verdunkelt wird, auch vorher schon vielleicht durch Fanfaren zum Beginn eingeladen wurde und dergl. mehr, so steckt darin überall schon weit mehr Wagner-Schule, als wir oft bei unserem überlegenen Lächeln ob dieser Nachäffung glauben möchten. Überdies hat

auch noch, und zwar bereits im Jahrgang 1885 der „Bayr. Blätter" VI. Stück, ein aus Spanien gebürtiger glühender Freund Wagner'scher Kunst neue Anregungen zur Technik des Beleuchtungswesens für's Theater gegeben, die gewiß nicht ohne praktische Lösung bleiben werden; und, wie hier angeregt, so sieht sich diese Technik — soweit sie nicht in die Schule bereits mit eingereiht werden darf — wenigstens von Kämpen derselben, die die Feder der Kritik führen, mit Argusaugen auf Schritt und Tritt überwacht. Diese, von den Bayreuther Aufführungen, verjüngt und geschärft im Blicke, „welthellsichtig" geworden, herkommend, verbreiten sich nun nicht mehr in geistvoll witzigen Feuilletons über „Parsifal, Krautsalat und Liebe", sondern bringen von dort ein tieferschautes, tiefempfundenes, heißglühendes Ideal mit, das sie nun auf alle anderen Theater zu übertragen suchen. Sie legen begreiflicherweise dabei den ganzen Nachdruck auf den „Styl" der auswärtigen Aufführungen, sind unerbittliche Aufpasser der Dirigenten und Regisseure im Sinne des einheitlichen „Gesamtkunstwerkes", tadeln rücksichtslos alles störende, mit künstlerischen Interessen nicht verträgliche, mehr industrielle Nebenwerk, und die Sänger erhalten von ihnen manchmal so ausführliche psychologische Erläuterungen zu ihren Rollen, so fruchtbare dramaturgische Winke über den Geist der darzustellenden Charaktere, daß der eine oder der andere von ihnen oft dankbar es schon bekannt hat, wie ihm erst aus einer solchen feinsinnigen Darstellung das richtige Verständnis für seine Auffassung und den notwendigen Ausdruck derselben geworden sei. (Von der W. Broesel'schen Schrift: „Der Charakter der Senta", Leipzig 1885 weiß das der Verfasser ganz bestimmt.) H. von Wolzogen, Dr. Fritz Stade,*) Humperdinck, Oskar Merz, Heinrich Porges,**) Alex. Ritter, H. Reimann, Aug. Göllerich, R. Creutzburg,***) und der Verfasser†) auch W. Reuß, Josef Schalk, Prof. Hans Sommer, u. a. sind hier tüchtige „Merker am Ort", und

*) „Senta in ihrem Verhältnis zu Erik und dem fliegenden Holländer" Bayr. Bl. 1882, I—V.

**) „Die Bühnen-Proben zu den Festspielen des Jahres 1876"; Bayr. Bl. (noch nicht beendet).

***) „Das Schwert im Rheingold", Musikal. Wochenblatt, und „König Marke", Bayr. Bl.

†) „Dramaturg und Drama"; Bayr. Bl. 1890, IV/V u. A.

daß sie dabei hin und wieder auch einmal mit den Anschauungen der Herren Hauslick, Ehrlich, Lindau, Riehl, Kalbeck und Bulthaupt in Kollision geraten, wird für den, der zu folgen versteht, dabei nur zu begreiflich erscheinen; wogegen Wilh. Tappert, Ludwig Hartmann, Moritz Wirth und zum Teil auch Martin Krause während der letzten Jahre leider von Bayreuth abgeschwenkt haben bezw. mitunter das „Kunstwerk wider seinen Meister" verteidigen zu müssen meinen, und Richard Pohl, der frühere „Hoplit", eine mehr exceptionelle Stellung insofern einnimmt, als er das Musikalische vor dem Dramatischen betont und — wie er selbst mehr den historischen Zusammenhang zwischen der „Zukunftsmusik" und der Schumann'schen Richtung in seiner Person lebendig noch verkörpert — neben Wagner und Liszt auch die spezifische Berlioz-Propaganda in Deutschland vertritt. Kurz, man darf im Allgemeinen wohl behaupten, daß sich in den meisten dieser Erscheinungen heutzutage die Nach-Wirkungen des vom Meister bereits im Jahre 1852 an den damaligen Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik", Dr. Franz Brendel, gerichteten grundlegenden Briefes über „Musikalische Kritik" mehr und mehr zu offenbaren beginnen.

Was weiterhin die Sänger anlangt, so sind und werden diese durch Wagner und das Wagner'sche Kunstwerk zu Darstellern erzogen. Jeder Einzelne ist dabei nichts mehr nur von sich aus, sondern alles für's Ganze, erst aus dem Ganzen. Sie sind nicht mehr wie früher Virtuosen, die den Komponisten tyrannisieren (vgl. Gluck), sondern vielmehr vor Allem Schauspieler geworden, die ihrerseits nun dem Meister ihre „Conzessionen" machen. In den Schriften des Meisters über „Schauspieler und Sänger" oder den „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld", auch wohl in kleineren Gelegenheitsaufsätzen desselben finden sie ihre „Regel und Richtschnur" sich vorgezeichnet; ja R. Wagner geht sogar einmal so weit, ein einiges und einfaches dramatisches Künstler-Personal statt der bisherigen Trennung in Schauspieler- und Sänger-Truppe zu fordern, da „erst, wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, diese die Fähigkeit erhalten, auch das musikalische Drama dem Sinne der dramatischen Kunst überhaupt angemessen richtig darzustellen". Das ist so ziemlich ein „E pur si muove" für diejenige „Welt", welche durch Bretter bedeutet wird, und man kann sich den Entrüstungssturm denken, der angesichts solcher Um-

wälzungen durch die Vertreter dieser „Welt" selbst ging und auch heute lange noch nicht dort ausgetobt hat. Aber doch haben diese Lehren mehr und mehr auch in diesen Kreisen jetzt Wurzel geschlagen und fangen an — darf man sagen — mit jedem Festspiel mehr und mehr an Boden zu gewinnen. Wollte ich alle bedeutenderen Namen mit einer näheren Charakteristik hier aufzählen, ich würde wohl mehrere Seiten damit füllen müssen; so darf ich füglich darauf verzichten, sind die wichtigsten dieser Namen durch die Bayreuther Aufführungen selbst doch durch alle besseren Blätter gegangen und heute in Aller Munde. Was aber unbedingt von Wert bleibt, um hier eigens hervorgehoben zu werden, das ist die eine Thatsache, daß wir in dem Bayreuther Anschauungskreis zugleich auch die Basis für eine „deutsche Gesangsschule" bereits gegeben finden, daß der große „Stimmverderber" von Wahnfried selbst es war (was freilich so wenige glauben wollen), der die zweifellos sicheren Grundlinien zu einer solchen gezogen hat, welche — zur „Stylbildungsschule" überhaupt erweitert und zur künstlerischen Tradition fixiert — die eigentlichste Quintessenz der sogenannten „Wagnerschule" in sich enthalten hätte — wenn sie nur auch bis heute faktisch in's Leben getreten wäre. Es ist nicht Wagner's Schuld, sondern vielmehr diejenige der gänzlich verständnislosen Öffentlichkeit, wenn dieses hochragende Projekt von nicht zu übersehender Tragweite für die Pflege des Gesanges wie eines originalen deutschen Kunst-Styles im Allgemeinen seinerzeit nicht zur Ausführung gelangte (wie es nicht seine Schuld ist, wenn so und so viele junge Stimmen sich in unvernünftigem und einseitigem Vortrage seiner Werke so oft bald ruinieren), und mit vollem Recht wirft Julius Hey (in den „Bayr. Festblättern" vom Jahre 1884, S. 86 ff.) die Frage auf: „Verlangt unsere Zeit nicht gebieterisch eine Wagner-Schule? Würde in Frankreich, England und Amerika, wenn diesen Ländern ein Mann entstanden wäre, der das ganze künstlerische Leben seiner Zeit in neue Bahnen lenkte, nicht längst eine Schule entstanden sein, die diesen neuen Bahnen gegenüber gerecht zu sein den Willen und die Kraft hätte, die ernstliche Hand anlegte, die künstlerischen Emanationen eines solchen Geistes weit über das Grab hinaus freudig verwirklichen zu helfen?" . . . In der That, „Wagner's Gedanke darf nicht mit ihm in die Erde gesenkt sein! Diese Schule, sie steht ernst mahnend auf dem Programme seiner zahlreichen Anhänger,

seiner vertrautesten Jünger — jener Männer, die er am tiefsten über seine Zukunfts-Absichten und -Pläne einzuweihen pflegte. . . . . Daß dieses Ziel — eine Pflegestätte der dramatischen Vortragskunst im Sinne Wagner's in's Leben zu rufen — nicht mehr und mehr hinausgerückt werde und zuletzt im Nebel zerfließe, das ist die Aufgabe, welche die Gegenwart als heiligstes Vermächtnis unseres heimgegangenen Meisters übernommen hat!"

Nach diesem kurzen Programm mögen wir nun ungefähr ermessen, was heuer mit der unter Hey's Leitung beabsichtigten Koburger Mustervorführung klassischer, Vor-Wagner'scher Opernwerke beabsichtigt gewesen sein mochte, als die vorbereitende (später leider wieder zurückgenommene) bezügliche Notiz durch die Blätter ging. Julius Hey, lange Jahre im intimsten Verkehre mit dem Meister, der ihm zahlreiche Briefe gewidmet hat, welche sich über die Behandlung dieses wichtigsten Problems der gesamten Wagner'schen Kunstrichtung eingehend aussprechen, hat sich im Wesentlichen die in Wagner's Schriften über „Schauspieler und Sänger" (Bd. IX, S. 245) und „Bericht an Se. Maj. den König Ludwig II. über eine in München zu errichtende Musikschule" (Bd. VIII, S. 169—174, 199—201) niedergelegten Winke, aber auch die bereits früher durch „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" (Bd. III und IV) vertretenen Prinzipien über Sprachgesang und die poetische Grundlage desselben zu eigen gemacht und Wagner folgend auf diesem Grunde vor einem Lustrum sein dreibändiges theoretisches Werk „Deutscher Gesangsunterricht"*) vollendet, in dem er — gemäß der eigenartigen Entwickelung des deutschen Gesanges — den Text als das grundlegende, bestimmende Element auffaßt und, statt nur den Vokalen, wie bisher geschehen, vornehmlich dem Konsonantenreichtum der deutschen Sprache und den Veränderungen, welche diese durch jenen erleiden, besser gerecht zu werden sucht. Tiefste Sprachkenntnis und ein unerschöpfliches wissenschaftliches Material verbinden sich in ihm mit dem hingebendsten Glauben an die von Wagner gesteckten großen Ziele zu einem Werke von grundlegender Bedeutung.

Allgemeiner, und doch in Übereinstimmung mit den R. Wagner-schen Postulaten, hat dann vor einigen Jahren noch Verfasser dieses die

*) Besprochen in den „Bayr. Bl.", I. Band: 1883, VII. Stück; II. und III. Band: 1888, IX. Stück.

Frage der „musikalischen Erziehung“ — und zwar mehr im Sinne einer anknüpfenden Reform der bestehenden Konservatorien, denn der Neugründung einer besonderen Stylbildungs-Schule — in ein System zu bringen versucht, das er in öffentlicher Rede in mehreren großen deutschen Städten während der Wintermonate 1888/89 und 1889/90 zum Vortrag brachte und demnächst in den „Bayr. Blättern“ veröffentlichen wird; und schon hatte es den Anschein, als sollte diesem annoch frommen Wunsche eine praktische Erfüllung werden durch den jungen Direktor des Dresdener Konservatoriums, Dr. H. Pudor (der seinerseits in der Broschüre „Die Aufgabe des deutschen Konservatoriums“ um dieselbe Zeit ganz ähnliche Ansichten vorbrachte), als plötzlich dessen vielbesprochener Rücktritt von seinem Posten erfolgte und er selbst bald darauf ganz unvermittelt unter die Apostaten geriet, bezw. zur Fahne der „Cavalleria rusticana“ mit allen seinen Sinnen überging. Zwei Forderungen waren es vor Allem, die jenes konform mit R. Wagner gehende „System“ an die deutschen Musikinstitute in ausführlicher Begründung richtete: 1) den gesamten Musikunterricht auf die gesunde und einzig mögliche Basis des Gesanges statt des Instrumentalspieles zu stellen, Tonbildung, nicht Geläufigkeit zum Ausgangspunkt der Pädagogik zu machen, Musik als Ausdruck, nicht als tönend bewegte Form zu pflegen; 2) dem heranzubildenden Musiker- und Musiklehrer-, Dirigenten- und Komponisten-Nachwuchs eine allgemeinere, höhere und bessere Bildung mitzugeben, die ihm als Ersatz für den Ausfall einer sittlichen und geistigen Fortbildung dienen könnte und ihn gleicherweise, der neuen Musikentwickelung mehr liebevolles Verständnis entgegenzubringen, befähigen würde. Nicht aber mit abstrakter, nüchterner Wissenschaft sollte hier der Zögling gefüttert werden, für die er als echter Künstler, als ein mit Phantasie begabtes Wesen, weder Organ noch Ausdauer haben dürfte, sondern eine Gemütsbildung sollte ihm fortan geboten werden; und den geeigneten Stoff zur Anbahnung einer solchen glaubte der Verfasser in den unvergänglichen großen, weltumspannenden Meisterdichtungen der Litteratur aller Völker und Zeiten entdeckt zu haben, durch deren Besprechung der Schüler mühelos in sämtliche naheliegende Wissenschaften eingeführt und in seinem Anschauungskreis für's ganze Leben bereichert werden könnte. Diese Art von Vorbildung würde zugleich den Zug des Herzens zum „Mythus“ hin in ihm nachhaltig

zu wecken vermögen, nicht minder aber auch stylbildend auf ihn selbst und seine eigene Kunstausübung (reproduktiv) einwirken.

Neben diesen allgemeineren Wegen wiederum einer Behandlung des kunstpädagogischen Problems im Ganzen hatte Wagner aber auch einige besondere, um nichts weniger wichtige Aufgaben thatkräftigen Schülern hinterlassen, unter denen noch der Ausbau einer das Facit seiner Harmonik ziehenden theoretischen „Harmonielehre“ in den Vordergrund tritt. Hatte er (Bd. VII, S. 159) von sich bekannt, daß er „an Tristan die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaube, nicht weil er es nach seinem Systeme geformt hätte, sondern weil er hier endlich mit der vollsten Freiheit und gänzlichen Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegte, daß er während der Ausführung selbst sogar sein System weit überflügelte“ — so erhellt daraus ohne Weiteres, daß aus diesem Werk in allererster Linie die Anhaltspunkte für jene zu gewinnen waren, daß jene neue „Harmonik“ vor Allem und zuerst auf die in diesem Werke vorliegenden, nein: offenbarten, unerhörten Weiterungen und Neuerungen sich zu gründen hatte. Dies haben denn auch die beiden Theoretiker der Wagner-Schule — Cyrill Kistler (in einer „Harmonielehre“) und Karl Mayerberger („Die Harmonik R. Wagner's an den Leitmotiven des Vorspieles zu Tristan und Isolde“, Bayr. Blätter 1881) — gar wohl herausgefühlt und mit größerem bezw. geringerem Geschick und Erfolg durchzuführen gesucht. Freilich liegen damit eigentlich erst die primitivsten Entwickelungskeime zu einer späteren, umfassenden „Neuen Harmonielehre“ vor, dessen wir uns für einstweilen zu getrösten haben. Ein anderer, Josef Schalk, hat später noch insbesondere das „Gesetz der Tonalität“ (Bayr. Bl. 1888—90) an Wagner neu darzustellen sich bemüht.

Endlich dürfen wir keineswegs übersehen, daß eine ganz bestimmt ausgeprägte Richtung innerhalb der Pflege katholischer Kirchenmusik, diejenige der Caecilianer, d. i. der strengen Anhänger des klassischen a capella-Gesanges — wie der Verfasser vor mehreren Jahren einmal öffentlich nachweisen durfte — auf keinen Geringeren, als R. Wagner, bei ihren Bestrebungen sich berufen und somit im Ernste mit in diesen Zusammenhang unserer Betrachtungen wohl aufgenommen werden darf. In dem bereits im Jahre 1849 von dem

damaligen Hofkapellmeister R. Wagner ausgearbeiteten und eingereichten, nunmehr im II. Band der Ges. Schriften abgedruckten „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" finden sich nämlich (vgl. a. a. O. S. 332 f. u. 335—339) Sätze über den katholischen Kirchengesang, eine würdige Förderung desselben und die stylgerechte Wiedergabe Palestrina'scher Meisterschöpfungen, welche in der That den Grund-Kanon jenes Caecilianischen Kredo's ausmachen und allen profanen Neuerungs-, oder besser: Reformations-Versuchen im Sinne einer Zulassung der Instrumentalmusik noch heute mit eindringlicher Kraft entgegengehalten werden dürften. Ja, schier möchten wir an dieser Stelle schon in den Ruf ausbrechen: Wo sollten sich Wagner'sche Ausstrahlungen mit der Zeit nicht nachweisen lassen? — wenn nicht der zweite Teil unserer Aufgabe, der Nachweis solcher auch auf den verschiedensten Gebieten der Wissenschaften wie des Lebens, eben erst noch vor uns läge.

Indem wir diesem nunmehr mit allem Fleiße uns widmen wollen, entbehrt sogar unser Übergang auch hierzu nicht ganz des vermittelnden Führers aus Wagnerianischem Lager. Friedrich von Hausegger ist es, der (1881, Bayr. Bl. I. Stück) unter Anrufung Wagner'scher Gedanken aus dem „Kunstwerk der Zukunft" und aus „Oper und Drama" das Grundverhältnis — wir dürften eigentlich sagen: den uralten Gegensatz — zwischen „Wissenschaft und Kunst" untersucht und der Berechtigung letzterer im Leben eine Bresche geschlagen, dabei den Hochmutsdünkel der ersteren in seine Schranken mit Erfolg verwiesen hat. Darnach (wenn wir nämlich seine Darlegungen aufmerksam lesen und diese mit den Textstellen bei dem Meister zusammenhalten) möchte es fast den Anschein erwecken, als ob ein Buch wie „Rembrandt als Erzieher" mit seiner Betonung des künstlerischen gegenüber dem wissenschaftlichen Menschen in letzter Instanz auch nur wieder auf Wagner'schen Quell und Wagnerianische Ausflüsse zurückzuführen wäre; und in der That ist ja wohl auch festzustellen, daß das Gute und Fruchtbare, was das Buch zu sagen hatte, dem kundigen Wagnerianer nicht so fast neu als vielmehr gar wohl bekannt erscheinen mußte nach dem, was ihm aus der Lehre Wagners ungleich zusammenhangsvoller und organischer schon entgegen getreten war. Dennoch stehen diesem Gutem und freudig Anzuerkennenden so viele Schwächen und Schattenseiten gegenüber (Beweise einer Halbbildung, der

Oberflächlichkeit des Urteils, der Kombination unvereinbarer Größen, der logischen Widersprüche mit den Grundthesen), daß wir hierbei von einer Wagner-Schule um so lieber schweigen wollen, als der bekannte Unbekannte da, wo er Wagner — ganz selten — erwähnt, diesem mächtigsten Künstler der Zeit nicht einmal auch nur annähernd gerecht geworden ist. Das einzige Verdienst, das wir einem Buche wie dem vorliegenden vielleicht noch zusprechen könnten, bliebe sonach nur dieses: daß es zum ersten Mal, was dort in den Wagnerkreisen esoterisch gepflegt und für eine Popularisierung vorbereitet wird, wenn auch leider arg mit fremden Stoffen durchsetzt und getrübt, in die mannigfachen Kanäle des breiteren Volkslebens nun allmählich einsickern läßt.

Von der Kunst zur Kunstwissenschaft — nur ein Schritt! Gerade sie verdankt begreiflicher Weise — und zwar nach ästhetischer, litterarischer und historischer Richtung hin — der Wagner-Forschung eine ganze Reihe ebenso interessanter wie wertvoller, meist in Broschürenform für einen größeren Leserkreis erschienener Arbeiten. Wir brauchen hier ja nur auf Namen wie H. v. Wolzogen, Porges, Nohl, Heintz, Bernh. Förster, Glasenapp, L. Schemann, Plüddemann, Höfler, Ed. Schläger, Karl Heckel, Golther, Creutzburg, Schlösser, Gutenhag, Poske, Wittmer, Eichberg, auf Dornhöffer, Smolian, van Santen-Kolff, Muncker, Koch, Welti, Woerner, Eltlinger, Kögel, Schuré, Gjellerup hinzuweisen (auch Moritz Wirth, der frühere, und selbst E. von Hagen bleibe hier nicht unerwähnt), um eine wahre Fülle geistiger, aus Wagner unmittelbar geschöpfter und von diesen Schülern nun wieder ausstrahlender Anregungen und tüchtiger Gesinnungen damit zu kennzeichnen, die wiederum 100 und 1000fältig auf die weiteren Ringe des Wagner'schen Freundes- und Anhängerkreises, in Sonderheit auf die Besucher der Festspiele übergehen. Mit Genugthuung begrüßen wir mehrere Litterarhistoriker vom Fach (Golther, Schlösser, Welti, Woerner, Muncker und Koch) darunter, und mögen uns auch die andere Genugthuung dabei nicht schmälern lassen, daß die Wagner'sche Kunst sogar auf die zünftige Ästhetik gewirkt und selbst den greisen Ästhetiker Karl Köstlin noch zu einer besonderen Studie über den „Nibelungenring" begeistert hat. (Auch hier macht der Verfasser keinerlei Anspruch auf Vollzähligkeit.) Als Historiographen endlich der ganzen Wagner-Bewegung heben sich die scharfumrissenen Charakterköpfe eines Glasenapp und Oesterlein von diesem

Hintergrunde ab, denen sich der frühere Wilh. Tappert, Professor Kürschner, Emer. Kastner und Dr. Dinger als Spezialforscher anreihen lassen. Namentlich Nicolaus Oesterlein, der Begründer und Leiter des Wagner-Museums, ist unter ihnen ein seltenes Beispiel für die Intensität des durch eine zeitbewegende Genialität wie Wagner entzündeten und angefachten Funkens echtester, nachhaltigster Kunstbegeisterung. Sein ausdauernder Bienenfleiß ist etwas Unerhörtes, sein Museum selbst etwas schlechthin noch nicht Dagewesenes. — Dennoch aber werden wir bei diesen Namen allein noch nicht stehen bleiben, sondern weiterhin einzelne, besonders individuelle Silhouetten, Vertreter der durch R. Wagner's Auftreten in Bewegung geratenen Kunst-Wissenschaften, noch herausgreifen. Und wir werden dabei am sichersten und richtigsten ohne Zweifel verfahren, wenn wir ebensowohl Werke, welche sich ausdrücklich auf Wagner in ihrem Voraussetzungskerne beziehen, als auch solche, die an, für den Nachweis des geistigen Bandes und der Zusammengehörigkeit unabweisbar authentischer, Stelle (in den „Bayr. Bl.“ nämlich) veröffentlicht worden sind, in diesem Zusammenhange nun aufführen.

Zuerst also das kunstgeschichtliche Gebiet.

Wagner hat sich wiederholt über die hellenische Kunst, deren Sinn, Wert und Bedeutung ausgelassen. Er überblickt z. B. u. A. die antike Architektur-Geschichte und findet, daß die Blüte des Tempelbaues mit der Blüte der Tragödie sich deckt. Ferner in der Plastik sieht er eine Nachbildung, eine festgehaltene Erinnerung an die bewegten Körper der Bühne und in ihren besten Leistungen, den Versuch der Phantasie, auch nach dem Verfalle der Tragödie, nach dem Untergang der lebendigen Kunst, nun in einer toten Kunst sich das Ideal, den schönen Menschen zu bewahren, so daß also die antike Plastik den menschlichen Gehalt des Drama's in sich aufgenommen hätte. An der Hand dieses Leitfadens (vgl. auch noch die wörtlichen Citate aus Wagner'schen Schriften des Vorwortes) hat Carl Fried. Glasenapp in einem Werke: „Die Hauptepochen der bildenden Kunst bei den Griechen“ (Riga 1890) die Entwickelung der hellenischen Kunst neu zu betrachten gesucht. Wiederum hat Dr. Henry Thode, der Schwiegersohn Wagner's, die Stellung „Albrecht Dürers“ in der deutschen Kunstgeschichte unter ganz eigenartigen Gesichtspunkten behandelt (vgl. Bayr. Bl. 1888, VII./VIII.), die ihm freilich nicht sonderlich viel freundliche Gesinnung bei der „Kollegenschaft“

eingetragen haben mögen. Sucht er Dürers germanische Individualität auf einen Gegensatz zwischen Wesen und (dem romanischen Ideal der) Erscheinung auch bei der bildenden Kunst in letzter Linie zurückzuführen und Dürer selbst als den Vertreter einer mehr „musikalischen" (symbolischen) Richtung innerhalb der Malerei zu begreifen, so zeigt uns vollends seine Herausstellung des Unterschiedes zwischen Madonnen- (Raphael) und Passions-Ideal (Dürer) seine nicht nur mehr leibliche, sondern streng geistige Verwandtschaft mit der Bayreuther Idee. Gegenüber der exoterischen „Vergöttlichung des Menschen" bei den Romanen scheint ihm Dürer der Esoteriker, dem die „Menschwerdung Gottes" vor Allem am Herzen liegt; dem Nachempfinden des Leidens Christi hat er für das Gefühl des Germanen den idealen Ausdruck gegeben, und er thut dies, indem er seine Begabung im Dienste einer übermächtigen Gefühlskraft verwertet in einer die Forderungen der höchsten Schönheit und des weisen Maßhaltens nicht immer erfüllenden Weise, so daß gleichsam ein Überschuß künstlerischer Kraft vorhanden ist, der in der Rechnung der bildenden Kunst allein nicht mehr aufgeht.

Im Bereiche der Musikwissenschaft wurde sodann für Ludwig Nohl Wagner's verehrungsvolle, glühende Verehrung für einen Tonheros wie Beethoven Leitstern zu nachhaltenden historischen Forschungen und einer R. Wagner gewidmeten Beethoven-Biographie, die zugleich die dunkle Sage von der „X. Symphonie mit Chören" zur festumrissenen „Historie" verdichtete (vgl. auch Bayr. Bl. 1884 Nr. VII), dafür aber das geläufige „On dit" der absoluten Musiker, Beethoven hätte nach der IX. ebenso gut wieder ohne Menschenstimme Symphonien geschrieben, in das „Gebiet der Sage" ein für allemal nunmehr verwies; wogegen Wilh. Langhans in seiner „Geschichte der Musik" in 2 Bänden (1884—1887) zeigte, daß man auch als strenger Historiker bei einer unverhohlenen und rückhaltlosen Anerkennung des durch R. Wagner gezeitigten neueren Ideales anlangen könne. (Vgl. namentlich II, S. 392 Anm.)

Friedrich Nietzsche (den ich hier und später noch einmal erwähnen muß, wenn immer auch seine spätere Entwicklung ihn in den schroffsten persönlichen Gegensatz zu Wagner gebracht hat) — Nietzsche, der damals noch klassischer Philologe und Inhaber eines Baseler Universitätskatheders war, eröffnet 1872 die Reihe der durch die Wagner'schen Offenbarungen

zum neuen Adam wiedergeborenen poetischen und litterarischen Ästhetiker mit einer unvergleichlich originellen und feinsinnigen Studie über „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik", durch die er, in völliger Übereinstimmung mit Wagner'scher Auffassung, die Tragödie der Griechen, namentlich das Verhältnis von Chor, Schauspieler und Zuschauer in ihr tiefer zu charakterisieren sucht. Den wesentlichsten Inhalt seiner gedankenreichen Schrift bildet die Beschreibung des Gegensatzes zwischen einer apollinischen Absicht (Kunst der Erscheinung, Traum: Bildnerei) und einer dionysischen Richtung (Kunst der Wesenseinheit, Rausch: Musik) in der hellenischen Kunst, bezw. des Aufsteigens der ersteren — analog der Weltwerdung — aus dem Urschoße der letzteren, sowie der Auslösung, Milderung und Beschwichtigung der durch diese angeregten Empfindungen zuletzt wieder in jener. Nietzsche stellte durch diese Untersuchungen ein für allemal fest, daß die Fortentwickelung der Kunst überhaupt an die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen gebunden ist — in ähnlicher Weise etwa, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter abhängt, wobei zeitweilig Paarung dieser Gegensätze, harmonische Einheit dieses Zwiespaltes (man denke an Wagner's Merkwort von der „Ehe"!) eintritt — die attische Tragödie ist dessen das leuchtendste Beispiel; und das eigentliche Ergebnis seiner Schrift gipfelt somit in dem Nachweis der monumentalen, eminent weltgeschichtlichen Größe und Bedeutung der Wagner'schen Kunstschöpfung, da wir in dieser nichts Geringeres als eine ideale „Wiedergeburt" zugleich der attischen Kunstblüte (der Antike) auf dem Boden des Germanentums zu begrüßen hätten.

Daß diese wahrhaft ästhetische, aller bisher üblichen (weil rein philologischen oder lediglich litterarischen) Auffassung hellenischer Kunst so sehr in's Gesicht schlagende, geistsprühende Darstellung bei viel Universitätsgelehrten einen wahren Entrüstungsschrei um so eher heraufbeschwören mußte, als sie zugleich dem „kritischen, dem alexandrinisch-sokratischen und unmystischen" Menschen unserer Tage scharf zu Leibe rückte, begreift sich von selbst. Dieses Martyrium scheint ja überhaupt keinem der vom Genius Wagner's mit dem Weihekuß der Kunst entlassenen Apostel erspart zu bleiben, wenn sie sich erst in die „Welt" und vor Allem — auf die Katheder unserer modernen Hochschulen begeben. Auch ein Anderer, der Privatdocent Dr. Heinrich von Stein,

mochte wohl manch' artig Liedlein davon zu singen haben zur Zeit, da er — eine „Stimme des Predigers in der Wüste" — zu Berlin mitten unter diese wissenschaftliche „Moderne" trat. Er ist nächst Nietzsche (der ja später nicht Wort gehalten hat — wir meinen hier nur seine ersten 5 Schriften bis zum Ausgang der 70er Jahre), also eigentlich mehr als Nietzsche, wohl der bedeutendste, produktivste und gehaltvollste Wagnerianer, der sich bis heute als eigener Kopf hervorgethan hat. War Nietzsche's eben erwähnte Abhandlung ein Meisterwerk ästhetischer Durchdringung, so haben wir nun in Stein's Arbeiten über: „Die Entstehung der neueren Ästhetik" (Stuttgart, bei Cotta) und „Die Ästhetik der deutschen Klassiker" (Bayr. Bl. 1887 St. VI/VII) wahre Muster einer poetisch-litterarischen Ästhetik*) aus berufener, in Wagnerianische Kunstauffassung tief eingetauchter Feder vor uns, die auch hinsichtlich der vielen überraschenden Ausblicke, welche sie gewähren, das größte Interesse erwecken müssen.**) Den letzten innersten Kern dieser Arbeiten bildet die Erkenntnis: auch Goethe's Wesen habe sich uns nicht als dasjenige des „Olympiers", sondern als „Dionysos" darzustellen. Das von uns schon einmal zitierte Wort Wagner's: daß das Aufsuchen einer idealen, rein menschlichen Kunstform der wesentlichste Hauptinhalt von Schiller's und Goethe's Schaffen gewesen sei — scheint wie ein stilles Motto besonders die letztgenannte Arbeit zu durchwehen, und von der ersteren sagt Franz Muncker in seiner Besprechung (Bayr. Bl. 1887, VII): „Unsere gesamte, ästhetisch künstlerische Entwickelung leitet folgerichtig auf das Kunstwerk der Zukunft hin.***) In der Zeit der Entstehung der neueren Ästhetik sind freilich nur erst unscheinbare Anfänge dieses Zusammenhanges wahrzunehmen; aber auch diese schwachen Keime zu entdecken und ihr erstes Wachsen zu beobachten, wird demjenigen wahren Genuß bereiten, der sich mit offenen, durch die Kunst

*) Neuerdings haben sich in mehr psychologisch-ästhetischen Forschungen zwei Schüler H. von Stein's: Dr. R. Sommer „Die psychologische Grundlage von Schiller's ästhet. Briefen" und Max Dessoir „Wagner als Ästhetiker" (Bayr. Bl. 1891) rühmlich hervorgethan; vergl. auch Bonnier, Bayr. Bl. 1890 No. IV und V, XII; 1891 No. VII.

**) Hierzu H. von Wolzogen: „Die Idylle", Bayr. Taschenbuch Jahrg. 1887.

***) Man vergl. auch Wagner Jahrbuch 1886 S. 95—112 und die zahlreichen „Stimmen der Vergangenheit" in den Bayr. Bl.

unseres letzten Meisters erleuchteten Sinnen teilnahmsvoll betrachtend in die Geschichte des menschlichen Geistes zu versenken vermag." Stein, der die „Ästhetik der Klassiker" unter wachsendem Beifall und Zulauf der akademischen Jugend von Berlin an der dortigen Universität als Kolleg las, erhielt mitten in dieser seiner unvergeßlich schönen Wirksamkeit den Ruf zu jener höheren „Universität", in deren Bereich der irdische Mensch, über und jenseits allen „Kampfes der Fakultäten", der höchsten „Fakultas" in freudiger Anbetung unmittelbar erschauend teilhaftig wird. Sehr schön sagt von ihm der Bayreuther Nachruf: „Ein Fremder, anscheinend früh Fertiger, war er in unseren innersten Kreis getreten. (Stein war als Erzieher Siegfried's an das Wagner'sche Haus empfohlen worden.) Ein geistiges Mischwesen hätte aus vereinzelten Eindrücken entstehen können, wenn nur der scharf beachtende Geist des Jünglings hier getroffen worden wäre. Aber ein unvergleichliches Erlebnis, die persönliche Schau des Genius, erfaßte durch einen Dichterblick für die Wahrheit sein edles Gemüt an den Wurzeln des Seins, und von dieser schöpferischen Tiefe aus erwuchs er in sich selber, über sich selber staunenswert, herrlich, siegreich, zu einem neuen, einem noch Unermeßliches verheißenden geistigen Menschen.*) Dieser Gemütsgrund seines gewaltigen, geistigen Wachstums verlieh all' seinem Wirken eine so hohe, ernste sittliche Weihe. Dieser innerlichen Aneignung des Ideales entsprang von Arbeit zu Arbeit die immer klarere Beweisführung für all' die Möglichkeiten, welche unserer Weltanschauung auf allen edlen geistigen Gebieten in der Anwendung und Weiterführung offen stehen. Hier war der helle Geist, die sichere Hand, welche uns einführen konnten in jene neu zu gewinnenden Gebiete, wo die eine Weltanschauung zu reicher Welterkenntnis werden sollte." — „Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit" — und H. v. Stein war eine Persönlichkeit, wie selten eine. In der That bedeutete sein Scheiden einen unersetzlichen Verlust nicht nur für die engere Wagner-Gemeinde, sondern gerade auch für die „Wagner-Schule". Wir werden später noch wiederholt von ihm zu sprechen haben, wollen indessen vorerst in unserer Aufzählung der mancherlei Nachwehen Wagner'schen Geistes bei den einzelnen Disziplinen noch weiter fortfahren.

---

*) Sehr anschaulich geben uns H. von Stein's Entwickelung auch seine Bayreuther Briefe" kund, vergl. „Bayr. Bl." Jahrgang 1889.

Auch der speziellen Musikästhetik hatte der Meister durch einige ganz wenige Aperçus neue Perspektiven eröffnet. Sehen wir hier ab von der nicht minder Wagnerianischem Empfinden entspringenden Gelegenheitsschrift Alex. Ritter's: „Vom Spanisch-Schönen" — einer köstlichen, dabei sehr ernstgemeinten und bei aller Kürze doch wissenschaftlich lichtvollen Satire — da sie denn doch nun einmal mehr polemischen als positiv-aufbauenden Charakter hat und nur eben in einem sinnigen Bilde den Kern der Sache bloslegt, so treten uns zwei Arbeiten entgegen, welche die wissenschaftliche Nutzbarmachung und praktische Verwertung jener meisterlichen Gedankenblitze sich besonders zur Aufgabe gemacht haben. Hören wir, woran sie speziell anknüpfen.

„Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrtum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes" . . . . so hatte Wagner (III, S. 343) in „Oper und Drama" geschrieben. (Ebenda S. 301 wird gleichfalls noch einmal von der Musik als „Kunst des Ausdruckes" und an unzähligen anderen Stellen von ihrer „Ausdrucksfähigkeit" gesprochen.) In der späteren grandiosen Abhandlung über „Beethoven" — einer wahren Fundgrube philosophischen und metaphysischen Tiefsinnes (Bd. IX) — hatte er den Gedanken zur Behauptung erhoben: daß eine Erscheinung wie dieser Meister schlechterdings nur unter der Kategorie des Erhabenen mehr zu begreifen sei und bei richtiger Erkenntnis der Tonkunst und ihrer Wirkungen (deren Grundwesen das Erhabene schlechthin ausmache) die Betrachtung auf die Wurzeln Beethoven—Bach—Palestrina wieder zurückzugreifen habe. Um die systematische Begründung des ersteren Begriffes hat sich nun Dr. Friedrich von Hausegger in Graz mit seiner Monographie: „Musik als Ausdruck" (Bayr. Bl. 1884; seither zweimal aufgelegt in Wien, 1885 und 1887) hervorragend verdient gemacht; um die Einführung des letzteren Gedankens in die Fachwissenschaft mit seiner Dissertation „Vom Musikalisch-Erhabenen" (Leipzig 1887) der Verfasser dieser Zeilen nach Kräften bemüht. Sucht die erstgenannte den Nachweis für die kurze Theorie des

Meisters an der gesamten Entwickelung der Tonkunst historisch durchzuführen und legt sie dabei ganz von selbst wieder mehr Nachdruck auf den Gesang, als den natürlichen Ursprung, das Alpha und Omega aller gesunden Musik, so schreibt sich die Daseinsberechtigung meiner „Prolegomena" her vornehmlich aus der Aufzeigung eines linearen Elementes (sagen wir einer räumlichen Tendenz), als des Trägers eines rein symmetrisch-, architektonisch-, plastisch-Schönen in der Musik („Tonarabeske"!), welches sich vorzüglich an das „Auge des Ohres" wendet (Gegenstück zu Thode's Albrecht Dürer-Untersuchung!) und der Einführung seines Gegensatzes, nämlich eines Nicht-Taktischen, Nicht-Symmetrischen, Nicht-Plastischen, dessen Berücksichtigung die Tonkunst erst zu ihrer eigentlichen Potenz und Wirkung, der des Erhabenen gelangen läßt — ein Ergebnis, das zugleich die Antretung eines Testamentes des großes Kant und die Erläuterung bezw. Ergänzung der Wagner'schen Theorie in Einem umfaßt. (Ein Wagnerianer, Graf Ferd. v. Sporck, hatte mir durch einen gelegentlichen Hinweis auf eine Stelle bei Ludwig Nohl, welche sich wiederum auf Wagner bezog, den ersten Anstoß zu dieser Forschung gegeben.) Beide Arbeiten haben außer ihrer direkten Bezugnahme auf Wagner'sche Axiome das Gemeinsame an sich: einmal, daß sich das Bewußtsein ihrer Verfasser gegen die durch Hanslick vertretene, höchst einseitig formalistische Erklärung des musikalischen Eindruckes bis zur eigenen Produktion und Position auflehnte, da in dieser Erklärung ein ganzes, großes, gleichberechtigtes Gebiet der Tonkunst, ja erst recht eine Entwicklung derselben, welche ihren stolzesten Ruhm und Ruf begründet hat (Bach, Beethoven), einfach nicht mit unterzubringen war; und dann dies, daß sie beide übereinstimmend entgegen der Herbartianischen „Ästhetik von außen" einer neueren, erst noch weiter zu fundierenden „Ästhetik von innen" zum Worte verhalfen dadurch, daß sie, nachdem jene vergebens versucht hatte, von außen her in das Wesen dieser Kunst einzudringen, hier einmal das Problem von innen (d. h. durch Anfrage beim produzierenden Künstler selbst in dessen geheimer Werkstatt, also aus dessen innerstem Schaffensprocesse heraus) zu packen suchten. Gerade dieses Spontane, diesen Begriff der Spontaneität, der „mit einem sonderbar überstürzenden Eifer und mindestens etwas zu früh aus dem neuen Welterkennungssystem hinausgeworfen worden ist" (Wagner), auf den verschiedensten Gebieten als wirksam

und maßgebend nachzuweisen, möchte als eine der eigentlichsten, erstrebenswertesten Ziele Wagnerianisch geleiteter Wissenschaftlichkeit zu betrachten sein. Und wie diese Entdeckungsreisen mehr und mehr dann auf die Unzulänglichkeit des anatomisch-zergliedernden Verfahrens, auf die ernstliche Betonung des Organischen im Gegensatze zum Mechanischen hinführen dürften, so würde sich dabei gewiß mit der Zeit auch die Wahrheit des Goethe'schen (und Schopenhauer'schen) Satzes: daß wir „in allernächster Nähe und an der geringsten Erscheinung der Natur die Beweise für dasselbe finden können, was uns aus weitester Ferne nur als Bestätigung unseres Wissens von der Natur zugeführt zu werden vermag" (Wagner, Schriften IV, S. 106 f.), mit der schlagenden Kraft eines empirischen Experimentes gleichwie ein exaktes Exempel zur Evidenz herausstellen müssen. Hier liegt immerhin noch eine empfindliche Lücke in der Wagner'schen Forschung nach der allgemeineren Richtung einer Naturphilosophie und Psychologie hin vor, in die aber schon in allernächster Zeit — wie ich zu meiner Freude vernehme — Dr. Nicolaus Creutzburg in Leipzig mit bezüglichen Arbeiten einspringen können wird.

Eine andere, ähnliche, mit den Grenzen der vorliegenden sich nahe berührende Frage, nämlich diejenige der „Beziehungen der Sprache zum philosophischen Erkennen" hatte schon vordem Heinrich von Stein (und zwar in seiner Habilitationsschrift, abgedruckt Bayr. Blätter 1883, St. XII) gar tief und nachdenksam beantwortet. Es ist der ernste Versuch zur Begründung einer auf Schopenhauer's Spuren wandelnden Wagnerianischen Erkenntnistheorie*) — und als solcher wertvoll genug, wenn er auch leider nur ein ganz vereinzelter Fall innerhalb des uns interessierenden Rahmens geblieben ist. Aber wie schon hier gegenüber dem rein erkenntnistheoretischen das sprachliche Interesse stark in den Vordergrund getreten war, so noch weit mehr in dem Bayr. Bl. Jahrgang 1888, Stück I/II nach des Verfassers Tode noch veröffentlichten Essay über „Sprache und Kultur" desselben Autors, so daß wir hierdurch zwanglos zu den an Wagner gereiften und gestärkten Bemühungen spezifisch sprachwissenschaftlicher Natur übergeleitet werden. Da ist es denn vor Allem nicht unwichtig, zu erwähnen, daß Hans von

*) Man vergl. damit auch den gelegentl. Rezensionsartikel von Osw. Zimmermann „Aus der Verstandeskultur der Gegenwart" Bayr. Bl. 1883, S. 67.

Wolzogen, der eigentliche, schon durch die Leitung der Bayreuther Blätter hierzu berufene Führer all' dieser geistigen Bestrebungen des gesinnungstüchtigen Wagnerianismus von Haus aus schon Sprachforscher gewesen ist, noch ehe er seine Kraft in den Dienst der Bayreuther Sache stellte, und daß diesem Schriftsteller heute — neben individuellen Erscheinungen wie H. von Stein, E. Meinck u. a. — ein jüngerer Sprachgelehrter und Fachmann, der Privatdozent der Universität München Dr. Wolfgang Golther, helfend zur Seite tritt, der sich namentlich um die Wiederbelebung deutscher Eigennamen nach ihrem ganzen Reichtum und ihrer ganzen Fülle (man vgl. das Kalendarium des „Bayr. Taschenbuches" vom Jahrgang 1886 an) ein unbestrittenes Verdienst erworben hat. Aufsätze, wie „der germanische Himmel", „deutsche Monatsgötter", „christliche Monatsheilige" von dem Erstgenannten (Bayr. Taschenbuch 1887—89), sowie desselben Verfassers „Urgermanische Spuren" (Bayr. Bl. seit 1887) bezeichnen hier ebenso viele bedeutsame Etappen auf sprachwissenschaftlichem Gebiete; und suchen Arbeiten, wie die über „Poetische Lautsymbolik" oder „Die Sprache in Wagner's Dichtungen", wie zahlreiche andere inn- und außerhalb der Bayr. Blätter erschienene Gelegenheitsaufsätze Wagner's Sprache nicht nur in ihrer berechtigten Eigenart, sondern auch nach Seiten ihrer bahnbrechenden, dichterischen Qualifikation nachzuweisen, so war wiederum in Exkursen wie demjenigen über „Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" oder „Zeitungsdeutsch" (vgl. auch Plüddemann in den Bayr. Bl. 1881, S. 70), denen sich noch Nietzsche mit seiner Schrift „David Friedrich Strauß, der Schriftsteller und Bekenner" charaktervoll anreiht, und die sich schließlich alle auf die Zensur Wagner's über Ed. Devrient (Ges. Schrift Bd. VIII) zurückführen lassen — ein „deutscher Sprachverein" enthalten, noch lange bevor an die Begründung eines „Allgemeinen deutschen Sprachvereins" zu Braunschweig gedacht wurde.*) Schließlich hat Golther die sprachlichen und litterarischen Beziehungen in Studien über die Lohengrin-Sage, den Tannhäuser, Tristan, Parzival und die germanische Mythologie (Bayr. Blätter seit 1886) dankenswert bis in die Äußerungen des alt-deutschen Kulturlebens hinein verfolgt, und wie hier der Wagnerianismus in Abhandlungen von Felix Dahn über

*) Übrigens hat dieser — wenn ich recht unterrichtet bin — diesen Vorgang Bayreuth's neuerdings offiziell anerkannt.

„das deutsche Volk und das römische Recht" und Christian Bering über „die Rezeption des römischen Rechtes und die soziale Frage der Gegenwart" (Bayr. Bl. Jahrg. 1891) in das Studium germanischer Rechtsfragen unmittelbar überspringt, so finden jene Ergebnisse dann auch in streng historischen Darlegungen wie denjenigen eines Konstantin Frantz über den „Föderalismus", über den „Märtyrer von Kostnitz" und über „Unsere Nationaldenkmale" (Bayr. Blätter) oder in dem „Deutschen Kaiserbuch" Hans Herrig's wieder ihren natürlichen Hintergrund, auf dem sie sich nur desto eindrucksvoller abzuheben vermögen. Alle verdanken sie dem einen großen Beispiel, der „meisterlichen" Initiative, ihre Entstehung und ihre Wirkungen reichen sogar so weit, daß sie auch auf die Erziehungsfrage unserer Zeit thätigen und planvollen Einfluß nehmen. Um hier erkennen zu lassen, mit welcher Energie die so leicht verspottete „Zukunftsmusik" — und mit gutem Recht, denn der Jugend gehört die Zukunft und die richtige Erziehung macht hier alles aus — gerade auf dieses unsere Zeit so mächtig bewegende Erziehungs-Problem sich geworfen hat, möge mir gestattet sein, nachstehend die wesentlichsten Beiträge zu diesem Thema aus Wagnerianischer Feder zunächst einmal in einfacher Aneinanderreihung aufzuführen. In den „Bayr. Blättern" allein treffen wir auf nicht weniger als 8 durchaus wertvolle und verdienstliche, die Frage nach irgend einer Seite hin gründlich fördernde Bearbeitungen: 1882 „Eine gekrönte Preisschrift" von J. H. Löffler; „Die Säkularfeier Fr. Fröbels" von Dr. G. Wittmer; 1883 „Zur Frage der nationalen Erziehung" von Bernhard Förster und „Über gymnasiale Erziehung" von Oskar Schlemm; 1889 „Erziehung, Unterricht und Idealismus" von Wolfgang Körber; 1890 „Volksglaube und Volksschule" von J. H. Löffler; 1891 „Dem deutschen Volksgeist, seinen Freunden und Feinden" von J. H. Löffler und „Unsere nationale Erziehung" von einem Oberdeutschen (W. W.). Dazu kommen als wackere Mitstreiter noch Ludwig Nohl: „Unsere geistige Bildung (bereits in den 70er Jahren) und zuletzt H. Ritter: „R. Wagner als Erzieher". Nietzsche aber, der sich zu vorliegendem Problem mehr allgemein nur hat vernehmen lassen (Vgl. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", „Schopenhauer als Erzieher"), war es, an den R. Wagner im Jahre 1872 jenen im IX. Bande der Schriften abgedruckten, ewig denkwürdigen offenen Brief gerichtet hatte, der die sichtbaren

Mängel unserer heutigen, sogen. humanistischen Erziehung aus dem Umstande zu erklären wußte, daß „während alle anderen Fakultäten praktisch nützliche Bürger dem Staate liefern, die Philologie nur immer wieder Philologen erzieht, welche rein nur sich unter sich selbst von Nutzen werden können". Damit war freilich eine große, allgemein empfundene und nicht eben bequeme Wahrheit von Wagner selbst ausgesprochen, und dieses Merkwort, zur Formel verdichtet, es schien auch bei allen den oben genannten Beiträgen die stille, ungeschriebene Vorrede zu bilden, die im Übrigen sämtlich unentwegt dem Glaubensbekenntnis folgen, „daß — wie die bisherige klassisch-humanistische Gymnasialbildung nur eine logische Konsequenz der auf das Ideal der Antike abzielenden Bestrebungen unserer Goethe und Schiller, lediglich eine notwendige Nachwirkung der für den deutschen Geist so bedeutsamen Epoche ihrer Wirkungen war — so jetzt, nach einer geistigen und sittlichen, schlechterdings kulturellen Kunsterscheinung wie Wagner, wo wir das Antike nicht antiquiert, sondern in unserem eigenen Wesen aufgegangen und überwunden finden, eine im Wesentlichen nationale, d. h. aus dem deutschen Geist und der deutschen Sprache selbst erholte, doch nicht minder allgemein-menschliche Bildung und Erziehung unserer heranwachsenden Jugend würde Platz greifen müssen." (Bayr. Bl. 1885, S. 72.) Vom „Bildungsphilister"*) zum echten „Musensohn", vom alexandrinisch-sokratisch-kritischen zum wahrhaft ästhetischen Menschen**), vom Zoon politikon zum freien, künstlerischen Helden; aus der Zivilisation zur Kultur***), aus dem Dusel eines dünkelhaften Perfektibilitäts-Kultus zur Erkenntnis der zunehmenden, unaufhörlichen Degeneration des Menschengeschlechtes und des innersten Kernes der Welt als eines unwandelbaren, bleibenden und ewigen Wesens!

Bei den letzten und höchsten Zielen der „Wagner-Schule" überhaupt sind wir damit angelangt, Wagner's nicht ernst genug zu nehmender Regenerationsidee: der großen Erneuerung des ganzen inneren Menschen, seiner künstlerischen Wandlung und vor Allem sittlichen Wiedergeburt. „Schopenhauer als Erzieher!" lautet die ge-

*) Nach Nietzsche; auch Oskar Schlemm: „Vom gebildeten Deutschen" „Bayr. Bl." 1878 S. 317, und Hans Herrig: „Moderne Bildung", Bayr. Bl. 1880, Nr. XII

**) Fr. Nietzsche: „Geburt der Tragödie" 2c.

***) Wagner, Ges. Schr. X, S. 302.

wichtige Lösung dieser letzten und entscheidendsten Wegstrecke; die weitere Glaubens-Formel: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne" *) . . . sie bildet das Hauptprogramm dieser neuesten und jüngsten Entwickelung. Eine interessante, dankbare Aufgabe ist uns damit noch gestellt.

In dem „Briefwechsel mit Frz. Liszt" finden wir vom Meister dieser mächtig anwachsenden geistig-sittlichen Bewegung, von Wagner selbst, lebendig und anschaulich erzählt, wie er mit der Schopenhauerschen Philosophie in den 50er Jahren auf besondere Weise bekannt wurde, welch' mächtig fördernden, umwandelnden Einfluß dieselbe durch ihre herrliche Klarheit, künstlerische Wahrheit und ausgezeichnete Sprache auf ihn ausgeübt habe, wie sie ihm aber doch eigentlich im Grunde nichts Neues mehr gesagt, sondern nur seine eigenen Anschauungen im Wesentlichen geklärt, bestärkt und ausgebaut habe. Die reichsten Früchte dieser „neuen Lehre" finden wir später enthalten in den grundlegenden Schriften: „Über Staat und Religion" (Bd. VIII), **) „Beethoven" (Bd. IX — ein großartiges Werk! vergl. auch Nietzsche: „Die Geburt" 2c. S. 87 darüber), „Religion und Kunst" (Bd. X) sowie in den weiteren Ausführungen zu diesem Kapitel (ebenda); die gelegentlichen „Einheimsel" — wenn wir so sagen dürfen — in den kürzeren Bayreuther Artikeln über „Was ist Deutsch?", „Modern", „Publikum und Popularität", „Das Publikum in Zeit und Raum", „Wollen wir hoffen", dem „Brief an Heinrich von Stein" und dem „Offenen Schreiben an Ernst von Weber" (sämtlich in Bd. X), die alle als eine Art „Katechismus" zu der im „Parsifal" so vollendet gekündeten neuen Heils- und Glaubenslehre aufgefaßt werden dürfen.

Aber nicht wollen wir hier davon sprechen, inwieweit sich in allen diesen Entäußerungen seines Genius, namentlich in seinen dichterischen Werken, der Zusammenhang und die Übereinstimmung mit jenem philosophischen System erweist (worüber sich schon Dr. Otto

*) Wagner, Ges. Schr. X, S. 336.

**) Es ist zu charakteristisch, wie schon in dem dramatischen Entwurf „Jesus von Nazareth" der 40er Jahre der ausschließende Gegensatz zwischen diesen beiden Reichen haarscharf von Wagner herausgestellt ist.

Eiser, Bayr. Bl. 1878; Fr. von Hausegger: „R. Wagner und Schopenhauer“, auch andere wie H. von Wolzogen, Herrig, Schemann, Löffler, Schläger rc. so eingehend wie anregend verbreitet haben), sondern vielmehr diejenigen Arbeiten und Weiterbildungen müssen unsere Aufmerksamkeit hier vorwiegend fesseln, die — durch und durch Wagner'schen Ursprunges — auch noch teils weitere Bausteine zum Ganzen mit herbei getragen, teils den einen oder den anderen der bereits vorhandenen Bausteine dieses Philosophems selbst noch individuell ausgehauen haben. Eine recht beachtenswerte Ausbildung der von Schopenhauer sich herleitenden philosophischen Richtung treffen wir so auf Wagner'schem Grund und Boden in den mancherlei wissenschaftlichen Lösungen bestimmter Detailfragen, die uns aus den „Bayreuther Blättern“ (und anderswo, in verwandten Zeitschriften) entgegentreten. Was ließe sich zum Beispiel den H. von Stein'schen „Schopenhauer-Skolien“ (Bayr. Bl. 1885, V/VI; 1887, IV) oder den H. von Wolzogen'schen Ausführungen über die Schopenhauer'sche Ideenlehre in „Idealismus“ (ebenda, Jahrgang 1887; I/II*) Besseres, Würdigeres an die Seite stellen — Spezialforschungen, Auseinandersetzungen und Erläuterungen, wie sie unbedingt notwendig erscheinen, um aus diesen philosophischen Prämissen auch die künstlerischen Schlußfolgerungen der ganzen Richtung herleiten zu können. Ein Rezensent des „Bayr. Taschenkalenders“ in der „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik“**) hatte an den Wagnerianern „das ewige Pochen auf Schopenhauer“ getadelt und ihnen „größere Gründlichkeit im Studium der gesamten Geschichte der

*) Eine interessante, nicht unwichtige Ergänzung zu diesen Darlegungen scheint mir auch noch eine Stelle zu bilden, die sich in einem Privatbriefe H. von Wolzogen's an den Verfasser dieses vom Jahre 1885 findet und nachstehenden Wortlaut hat: „Gerade die ä s t h e t i s c h e Seite der Sch.'schen Philosophie bedarf entschieden noch besonderer Beachtung, die durch Stein's Artikel über die ‚Idee‘ erst angebahnt worden war. Ich meine, daß man über die ‚Ideen‘ (i n w e l c h e n s. z. s. d i e I n d i v i d u a t i o n z u m F r i e d e n g e l a n g t — F r e i h e i t v o m W i l l e n — w i e i n d e r V e r n e i n u n g z u m S i e g e!) den rechten Weg zur Entschleierung des Isisbildes finden müßte, das mit dem Worte ‚das Ewig-Natürliche‘ von Wagner bezeichnet ward.“

**) Herausgegeben von Prof. Dr. R. Falckenberg, demselben, der in seiner „Geschichte der Philosophie“ (gleich dem verstorbenen Münchner Karl von Prantl) Wagner's Schriften zu erwähnen kein Bedenken getragen hat. Bis dorthin, selbst in diese Kreise hinein hat also Wagner in gewissem Sinne schon „Schule gemacht“!

Philosophie empfohlen. Demgegenüber sollten diese Arbeiten es nun auf sich nehmen, dem geschehenen Vorwurfe zu begegnen und aller Welt zu zeigen, daß „wir auf unserem Wege, durch Ernstnehmen der Worte Schopenhauer's zu etwas nicht eben Ungründlichem in der Philosophie gelangen." Versuchte hier also Heinrich von Stein die Schopenhauerschen Begriffe „Idee", „Verneinung", „Wille", „Pessimismus" — zum Teil durch Vertiefung auf sprachlichem Wege — philosophisch weiter zu klären, und H. von Wolzogen insbesondere noch den „Idealismus" selbst aus der angeblich so trostlosen Schopenhauer'schen Ur-Wurzel als etwas Positives und Freudiges zu begründen, so griff der Verfasser dieser Zeilen in einem kurzen, „Schopenhauer-Studien" überschriebenen Artikel der „Allg Musik-Zeitung" (1886) einen noch dunkel und unklar gebliebenen Punkt an des großen Philosophen Definition der Musik im Gegensatz zu den anderen Künsten beherzt heraus, um diesen mehr, sowohl mit Wagner'schen Lehrsätzen als auch mit dem logischen Denken, in Übereinstimmung zu bringen. — Schopenhauer's Briefe werden eben, da ich dies schreibe, mit eifriger und kundiger Sorgfalt von einem anderen Wagnerianer, Dr. Ludw. Schemann, zu einem philosophischen Erinnerungsdenkmal gesammelt; das Projekt eines Schopenhauer-Denkmals zu Frankfurt hat keinen älteren, wärmeren und beredteren Anwalt gehabt, als gerade die von R. Wagner begründete, vielgenannte Bayreuther Zeitschrift. Daß diese Grundanschauungen, diese ernstliche Pflege Schopenhauer'scher Ideen ihre eigensten Feste vollends in der Rubrik „Ethik" feiert, läßt sich nach der Eigenart des ganzen Philosophems gar wohl begreifen, und abermals sind es Heinrich von Stein und Hans von Wolzogen, die den übrigen Genossen mutvoll hier vorangehen und mit ihnen zusammen die dort niedergelegten Gedanken im Gedenken zugleich an die Hinterlassenschaft ihres Meisters organisch auszudenken sich bestreben. (Eigentlich arbeiten wir mehr oder minder ja alle mit einander gerade an diesem Werke!) Weit entfernt, beim philosophisch-logischen „Nichts" des Frankfurter Pessimisten stehen zu bleiben und in dessen indischträgem Quietismus unthätig zu verharren,*) hoffen sie vielmehr mit

*) Auch Karl Heckel in seiner Preisschrift: „Die Idee der Wiedergeburt" wendet sich gegen solche Auffassung (vergl. Bayr. Bl. 1890, I/II.)

Faust in diesem Nichts das All zu finden und vertrauen sich getrost und unbedenklich dem großen Meister von Bayreuth an, welcher — ein echter Künstler gegenüber dem Zwange des Philosophen — die trostlose Leere des Philosophems in die reiche, heitere Fülle schöner, erquickender Kunst-Anschauungen überzuführen verstanden, und treten in unentwegtem Glauben an diese andersgeartete, durch das künstlerische Ideal selbst ihnen erbaute und erleuchtete neue Welt — sie zu gestalten suchend und das Erkannte in Thaten umsetzend — zu einem freudigen christlichen Aktivismus nunmehr wieder heraus: „zu wirken des Heilandes Werke“! Heinrich von Stein sucht und findet z. B. die Lösung dieses scheinbaren Widerspruches in dem Umstande, daß Wagner bei seiner Regenerationsidee „den Verfall“ nur der „historisch gewordenen Menschheit“ so sehr betont habe, worin zugleich eine ernste, nicht zu übersehende Korrektur Schopenhauer's, eine Milderung seiner Philosophie liege, die jeden Nachfolger der Spuren Wagner's zur Anteilnahme an dieser zu regenerierenden Welt zugleich berechtigte und aufrufe. Sein Lieblingsthema bleibt dabei die Lehre von der inneren Welt und Kraft des Gemütes, und er bildet darin die besondere Anschauung von einer möglichen Linderung und Veredelung des Leidens durch selbstlos-werkthätiges Zugreifen weiter aus; denn „wie auch immer der gewaltige, dunkle Hintergrund der Dinge in Wahrheit beschaffen sein mag, der Zugang zu ihm steht uns einzig in eben diesem unserem armen Leben offen, und also schließt auch unser vergängliches Thun diese ernste, tiefe und unentrinnbare Bedeutung mit in sich ein“ — wie sein Solon zu Krösus sagt. (Vgl. „Helden und Welt“, „Nachlaßband“; Wagner's Brief an den Verf. Bd. X; Bayr. Bl. 1888, Stück I/II, sowie seine Heiligenbilder, Bayr. Bl. 1888, No. III/V.) Freilich hat er für die Sünde erst noch ein: „Fliehe sie, denn Du kannst ihr nicht widerstehen!“ Diesen Rest von „Weltflucht“ sucht Hans von Wolzogen in dem Resumé seiner „Religion des Mitleidens“ seinerseits zu tilgen, wenn er auf Grund einer ganz unscheinbaren und doch so wichtigen Wendung der Schopenhauer'schen Ethik nachweist, daß der Wille das Leben nur wie es erscheint zu verneinen, sich selbst aber, soweit er hinter aller Erscheinung liegt, als den guten Gesamtwillen zu bejahen und zur Stärkung dieses Universalwillens, bei dieser seiner Bestrebung, in der

Welt zu verharren und mit ihr auszukommen, ohne selbst an ihr Teil zu nehmen habe — eine andere, fast möchten wir sagen: höhere und schwierigere Art von „Askese", die auch der Unterzeichnete in seinem Begriff einer „Weltüberwindung" (Parsifal: Mönch und Ritter zugleich!) im Gegensatz zur katholischen Weltflucht und protestantischen Weltfreudigkeit noch weiter auszuführen suchte, indem er diese mit Rücksicht auf das germanische Ideal an den von Schopenhauer selbst angedeuteten milderen Weg einer „Askese" anknüpfte und das Ganze aus dem „relativen, nicht absoluten" Nichts des rein logisch verfahrenden Philosophen herleitete. (Vgl. Bayr. Bl. 1886, Stück III; 1888, Stück I II und IX; 1890, Stück I/II; Bayr. Taschenbuch 1886, S. 114 ff.) Es sind das alles wohl ebenso viele Entwicklungs-Keime zu einer neueren Erfassung der Ethik, und alle lassen sie sich ja auf den Wagner'schen Satz zurückführen: „daß die Schopenhauersche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen sei", woraus dann ohne Weiteres schon hervorgeht der andere: „daß das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die Grundlage aller Sittlichkeit überhaupt fortan zu gelten habe". Wie es aber in der ganzen Wagner-Bewegung eigentlich keine Moral ohne Religion, keine Ethik ohne Metaphysik gibt, so auch hier überall finden wir die Ansätze zugleich zur religiösen Erneuerung mit inbegriffen, deren breites Präludium die Kapitel über „Staat und Religion" und „Kunst und Religion" von Wagner selbst vorweggenommen hatten. Welch' tiefe, wertvoll-würdige Erscheinungen auf diesem Arbeitsfelde H. von Wolzogen's „Religion des Mitleidens", (zur Anknüpfung vgl. Wagner Ges. Schr. X, 260), die herrlichen Arbeiten Heinr. v. Stein's, E. Schlägers, J. H. Löffler's; Hans Herrigs „Schopenhauer und das Christentum" (1888, St. V.) und L. Schemann's „Parcival-Studien" (Bayr. Bl. 1879)! Welch' hoher Ernst und welch' produktive Energie des Erstgenannten, sich mit einer in diesem Geiste reformierten „Religionslehre" (theoretisch in dem gleichnamigen Aufsatz, Bayr. Bl. 1888 No. XI; praktisch in dem dichterischen Versuch der gereimten Christ-Erzählungen „Der liebe Heiland", Bayr. Bl. 1888 No. XII) auch der Kindererziehung nun zu bemächtigen, von dem Gemüt des Kindes schon jetzt Besitz zu ergreifen! Schopenhauer hatte gerade dadurch dem wahren Christentum den Weg geebnet, daß er auf dem Hintergrund seiner

philosophischen Lehre die Verquickung aufdeckte, die es durch die Aufpfropfung des neuen, frisch treibenden Reises (Neues Testament) auf den alten morschen Stamm (Altes Testament) erfahren hatte, welch' beide doch schließlich eine unvereinbar und unüberbrückbar tiefe Kluft von einander trennen müsse. Im Anschluß hieran entsteht da auch für die Religionslehre und die poetisch-religiösen Anfänge der Kinderstube die ernste Verpflichtung, die Seele zuerst mit dem Gott, der Mensch geworden ist und als die „Liebe" sich in seinem Sohne uns offenbart hat, dem „lieben Heiland" selbst, zu erfüllen und dann erst auf diesem Wege, durch ihn — nicht umgekehrt — zum „Vater im Himmel" (und zwar wiederum nicht zum mosaisch-jüdischen Weltenschöpfer) hinzuleiten. Ganz ebenso erwächst indessen auch für eine geläuterte Religionsanschauung des Erwachsenen die Pflicht, Ernst zu machen mit einer Tendenz, die man mit dem entsetzlichen Worte „Antisemitismus", wenn man den Wagnerianismus dabei meinte, nur sehr irreleitend und fälschlich bezeichnet hat. Zwar ist nicht zu bezweifeln, daß das Studium der Racenfrage, seit der Einführung Gobineau's und seiner Degenerations-Lehre in den Bayreuther Kreis*) durch den Meister selbst, hier — genährt namentlich auch durch die weitsichtigen Mahnrufe Wahrmund's — fortgesetzt eifrig betrieben und vervollständigt ward, und auch Wagner in seinen Schriften (namentlich „Religion und Kunst" sowie den Ausführungen hierzu) läßt deutlich die Merkmale dieses rege gewordenen Interesses, die Anwendung desselben zugleich auf die „Judenfrage" wahrnehmen. Allein schon sein schlichter, inniger Hinweis: „Das Blut des Heilandes, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen oder welchen Race es sonst angehörte?" mochte uns darüber belehren, wie wenig wir es hierbei mit dem Antisemitismus als einem „Racenkampfe" zu thun haben können. Auch in seinem nachmals berühmt gewordenen Briefe über das „Judentum in der Musik" (vgl. Bd. V und Bd. VIII) war nicht so fast das erste Signal zu einem in der späteren „Schule" etwa organisirten Racenhaß gegeben, als vielmehr die Thatsache der geistigen Potenz bezw. Impotenz auf rein künstlerischem Gebiete, welche dieses Volk bisher zur Erzeugung produktiver Genialitäten unfähig

---

*) Bayr. Bl. 1881, S. 123; 1886, S. 156.

machte, rein historisch, lediglich als solche einfach herausgestellt worden. Um uns aber vollends recht klar zu Gemüte zu führen, wie sehr weit dasjenige, was die große „Partei Wagner's" dabei sucht und meint, von dem abliegt, was man gemeiniglich die unchristliche, unwürdige, weil intolerante „Racenverfolgung" nennt, genügt es wohl, außerdem in aller Kürze nur noch einige prägnante Schlagwörter aus dem Munde oder der Feder stimmführender Wagnerianer hier mit anzuführen, die für sich selbst sprechen mögen. Vor Allem tritt in sämtlichen diesen Äußerungen eines Wagnerianischen Glaubens die Defensiv-Idee gegenüber jeder irgend wie offensiven Absicht auf's entschiedenste hervor; sämtliche ohne Ausnahme beherrscht der Gedanke, daß es sich um ein geistig „Wehr und Waffen" zur Reinerhaltung nicht der Race, sondern weit mehr der germanisch-christlichen Kultur überhaupt dabei handeln müsse. So sagt Wolzogen (Rel. d. Mitl. S. 148): „Es gilt in dem allgemeinen Kampfgewühle sich gegenseitig an dem Kreuze zu erkennen, welches nur ein gutes Gemüt, eine tüchtige Gesinnung, ein reiner Wille auf die Schulter ihrer Träger fest zu heften vermag." Mit dieser Aufnahme „des Zeichens göttlicher Natur" sei dann „in einer Welt, in welcher alle Racenelemente der elendesten Erniedrigung verfallen sind, ein Volk in der Bildung begriffen, dessen einigender, befreiender und rettender Genius nicht mehr ein Racenelement, sondern ein religiöses Element ist." Entgegen dem „Racen-Instinkt" ist der „Geist reiner Menschlichkeit" zu fördern: so hatte ja schon Wagner entschieden. (Bd. X, S. 347.) „Werden wir erst selbst ganz deutsch, dann ist der Jude beseitigt!" empfiehlt sodann Bernhard Förster (Bayr. Bl. 1885, S. 349); von dem großen „Kulturkampf zwischen Asien und Europa" spricht Adolf Wahrmund durch das Sprachrohr Konst. Frantz' in den Bayr. Blättern (1888, X. Stück); „hätten wir uns nach dem Geiste unserer Meister zu eigener edelmenschlicher Kultur ausgebildet, so gäbe es keine Judenfrage und wir wären vor fremden „Erziehern" geborgen" — schreibt C. Fr. Glasenapp (Bayr. Bl. 1887 Nr. 101), und den großen „Judaismus" in uns selber nennt es der Verfasser dieses jenen schlichten Wesenskern, der nur dadurch, daß der „alte Adam" (der Jude als der Mensch des alten Testamentes) in jedem von uns zum Christen (als dem Angehörigen des neuen Bundes) wiedergeboren werde, also durch einen Antijudaismus, nicht Antisemitismus, beseitigt

und ausgerottet werden könnte. Das ist doch fürwahr etwas wesentlich Anderes und himmelweit Verschiedenes von dem, was die Herren Antisemiten vom Schlage eines Th. Fritsch und Genossen immer predigen. Daß es sich dabei zugleich nicht etwa um eine neue „Religionsstiftung" (à la Egidy) handle, das zeigt uns überdies jeder Blick auf diese Arbeiten*). Mochte auch hin und wieder, wie bei Porges' Abhandlung: „Über die Begründung der Kunst durch die Religion" (Bayr. Bl. 1878) bei nur oberflächlicher Betrachtung ein solches Mißverständnis entstehen können, so hat es doch Hans von Wolzogen klar und deutlich einmal präcisiert: daß nicht die Kunst uns die Religion ersetzen, sondern nur eben selbst als der ideale Ausdruck eines wahrhaftigen religiösen Geistes auf das Wesen und die Bedeutung dieses Geistes inmitten unserer irreligiösen und antireligiösen (antichristlichen) Welt von Grund aus uns wieder eindringlicher aufmerksam machen, zu jenem womöglich zurückführen solle. Wohl aber kann es „der Kunst vorbehalten sein, da, wo die Religion künstlich wird, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefere Wahrheit erkennen zu lassen" (Wagner, X. S. 275), und um so mehr kann sie das, weil „wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen wird, mit wahrer Religion vollkommen eins erfunden werden muß." (Wagner, X 322.)

Andererseits sind aus solcher Religionsanschauung auch wieder ethische Forderungen von einer ganz besonderen Art zu schöpfen, die aus jener *einen* Wagner'schen Grundthese ohne Weiteres resultieren, daß die „*Menschenwürde* genau erst auf dem Punkte in die Erscheinung trete, wo der Mensch *vom* Tiere sich zugleich durch das Mitleid auch *mit* dem Tiere zu unterscheiden vermag." (Wagner; X, S. 270). Diese ernsten Forderungen haben zu jener energischen Stellungnahme Bayreuth's gegenüber der Frage des Vegetarismus und der wissenschaftlichen Tierfolter veranlaßt (vgl. Wagner's „Offenes Schreiben an

*) Vgl. auch noch die Besprechung Paul Schubrings über Dr. E. Haupt: „Die Stellung des Christen zur heiligen Schrift" (Bayr. Bl. 1891 Nr. 1 oder Bayr. Bl. 1890, I II).

Ernst von Weber" und „Religion und Kunst"), die unter den Schülern Wagner's namentlich in Hans von Wolzogen, Dr. Bernhard Förster, Paul Förster, Ed. Baltzer, Dr. med. Rich. Nagel, Dr. med. Grysanowski, Otto Rabe, Lill von Lilienbach, Rob. Springer, stellenweise auch wieder in Heinrich von Stein, ihre vorzüglichsten Vertreter hat*) und sogar einen interessanten Berührungspunkt nun auch mit der medizinischen Fakultät für uns ergiebt.**) Begegnete sie auch bei ihrem ersten Auftreten einem schier allgemeinen „Schütteln des Kopfes", da man — an und für sich nur zu unbequem berührt durch alle diese närrischen „Spleens" — schon gar nicht sich denken konnte, was denn die „Wagnerei", die „Zukunftsmusik" in aller Welt mit diesen Dingen zu schaffen habe, so geht doch schon aus dieser Zusammenstellung ohne Weiteres wohl klar hervor, daß jene Anteilnahme eine ganz ebenso organische Äußerung, wie jene bisher aufgezählten auch, des dort erschauten einen Grund-Ideales bildet — um so bedeutsamer für jeden, der tieferen Einheiten nachzugehen und den inneren Zusammenhang äußerlich scheinbar so weit abliegender und getrennter Dinge aufzudecken liebt. Die Epidemien werden, unter dieser Loupe besehen, eben dann zu „Kulturkrankheiten"; die menschlichen Leiden sind dann nicht mehr nur örtlich als Schmerzen zu behandeln und durch mechanischen Eingriff (der doch nie das Übel an der Wurzel trifft) momentan zu stillen oder durch Bäder zeitweilig zu lindern (Amfortas!), sondern von innen heraus, durch Erstarkung und Gesundung des ganzen (auch sittlichen) Menschen zu heilen.

Ganz besonders wichtig endlich ist auch noch — wir erwähnen dies hier zum Schlusse — der Impuls, den der Meister durch seine eigenartige Darstellung des Verhältnisses von Staat und Religion (Bd. VIII und den früheren Entwurf „Jesus von Nazareth"), wie nicht minder durch seine gelegentlichen socialpolitischen Auslassungen (Bd. VIII und X) seiner „Schule" gegeben, und dem wir nicht minder einige der schätzbarsten Untersuchungen und Arbeiten, aber auch eine praktische That wie diejenige Bernhard Förster's verdanken. Schon Wagner's bis

*) Bayr. Bl. 1881 S. 88 ff; S. 42 ff; 85; 1882 S. 64 ff; 90 f; 124; 1883 S. 147, 228; 1884, S. 83; S. 187; S. 60; 1886, S. 125; 298; 1888, S. 268, 275; auch 1890, S. 270: Friedr. der Große über die „Jagd"; sowie 1890, S. 257.

**) 1881, S. 340; 1882, S. 129; 1886, S. 316, S. 237.

dahin unerhörte, in ihrer einfachen Wahrheit geradezu verblüffende Definition des Begriffes „Volk“ im „Kunstwerk der Zukunft“: „Volk ist der Inbegriff aller derer, welche eine gemeinsame Not empfinden“, mußte in ethischer Anwendung auf die Volkswirtschaftslehre zu neuen Ergebnissen führen, die nachmals (vgl. Bayr. Bl. 1888, X; Umschlag) in der That auch eingetroffen sind, und deutlich hört man aus dem Satze (in Bd. X, S. 309): „Selbst den heutigen Sozialismus könnte man, und dies zwar aus starken inneren Gründen, als sehr beachtenswert von Seiten unserer staatlichen Gesellschaft ansehen, sobald er mit den Verbindungen der Vegetarianer, der Tierschützer und der Mäßigkeitspfleger in eine innige Vereinigung träte“ . . . diese frühere Grundanschauung von „Volk“ immer noch mit herausklingen. Aber auch sonst waren in seinen mancherlei Nebenbemerkungen und gelegentlichen Erwähnungen Grundtöne angeschlagen, die er seinen Schülern zur „Durchführung“ nur zu übergeben brauchte, um ihrer späteren Rückerstattung in Symphonieform gewiß zu sein. Hans von Wolzogen ist es wieder, der an der Spitze dieser Abteilung marschiert mit dem einläßlichen Werke, in dem er über „Unsere Zeit und unsere Kunst“ sich kritisch verbreitet hat. Auch sonst hat er sich rezensierend noch über das „Plebiscit als Korrektiv der Wahlen“ sowie „deutschen Ernst und parlamentarische Heiterkeit“ ausgelassen. (Ein Briefwechsel mit Landrat J. Hoffmann geht nebenher.) Konstantin Frantz hat mit zur Frage der socialen „Steuerreform“, zur „Philosophie des Militarismus“ und zur Darlegung des Verhältnisses zwischen „Nationalismus und christlicher Zivilisation“ das Seine beigetragen; Eduard Schläger im Speziellen einer „Ethik in der neuen Staats- und Volkswirtschaftslehre“ die Bahn gewiesen, Adolf Wahrmund die „Notwendigkeit genossenschaftlicher Beschränkung“ betont und Gustav Wittmer „Wege und Ziele deutscher Kulturarbeit“ eröffnet. Als allernächste Möglichkeit aber dieser neuen deutschen Kultur, der großen, von Allen mit Wagner angestrebten Regeneration hat dann Dr. Bernhard Förster, einen Wink des Meisters über „Auswanderung“ (Bd. X, S. 311 f.) mit vollem Ernst erfassend, den praktischen Pfad der Kolonisation im Sinne dieser Kultur beschritten und in Paraguay mit zahlreichen Freunden ein von Bayreuth mit liebevoller Aufmerksamkeit stets begleitetes, von berufener, „kolonial-freundlicher“ Seite freilich ebenso systematisch ignoriertes „Neu-Germanien“ begründet, dem er selbst leider

nur allzu bald durch plötzlichen Hingang entrissen werden sollte.*) Wir mögen einen ungefähren Begriff von dem sittlichen und hohen Ernst bekommen, mit dem die „Schule" die vom Meister gegebenen Anweisungen aufgegriffen hat, aber auch von der Tragweite und dem Umkreis ihrer Bestrebungen, wenn wir sie bei solchen praktischen Bethätigungen ihres Idealismus anlangen sehen. Und während sich Förster dort mit dem Aufbau einer neuen Welt in der neuen Welt erfolgreich bemühte, suchten sich mittlerweile die Zurückgebliebenen v. Wolzogen, Hausegger, Glasenapp, Schemann, Herrig — getreu dem Banner des Meisters — mit der Mode und der „Moderne" auf ihre Weise abzufinden.**) Sie entbehren dabei außer der Führung des Meisters nicht der leitenden Geister, welche ihnen den Ariadnefaden durch dieses moderne Wirrsal der „Zivilisation" und der „Unkultur" an die Hand geben und — „Sage mir, mit wem du umgehst, so sage ich Dir, wer du bist", so mag es auch bei dieser „Wagner-Schule" zuletzt lauten. Ein Blick auf die Bayreuther Blätter genügt, um uns zum guten Ende auch noch darüber zu belehren: Indische Weisheit***) und griechische Kultur, Pythagoras und Hafis, das persische und das spanische Theater werden wir bei dieser unserer Durchsicht antreffen; Luther und Shakespeare, Schiller und Goethe, Herder und Jean Paul, Alexander von Humboldt und Jakob Grimm werden da verehrungsvoll begrüßt, Mozart's, Beethoven's, Bach's und Händel's, Gluck's und Cherubini's, Weber's und Liszt's wird pietätvoll gedacht, ein Rob. Franz warm gefeiert, Berlioz mit Aufmerksamkeit gewürdigt; Giordano Bruno, Rousseau, Diderot, Emerson, Carlyle, Alfieri, Lessing, H. von Kleist, Platen, Tieck und E. T. A. Hoffmann, Friedr. der Große, Schinkel, Boisserée, Schilling und Rochlitz, Gobineau, Paul de Lagarde und Fr. Zöllner, — sie alle und noch viele andere werden angerufen zur Bekräftigung dessen, daß sich die „Schule" in ihrem scheinbar „dunklen Drange" doch des rechten Weges wohl

*) Bayr. Bl. 1883, S. 44; 1885, S. 325; 1886, St. III; 1888 Nr. V (Umschlag), X und XII; 1889 Nr. IX—XI; 1891 Nr. IV.

**) Bayr. Bl. 1878, S. 218 u. 237 f; 1880. I—III, XII; Bayr. Festblätter S. 22 f; Bayr. Bl. 1890 Nr. VII u. VIII; charakteristisch auch Ph. von Hertefeld: „Der Hausrock, Gedanken über Geselligkeit."

***) Auch Beziehungen zu den durch Hübbe-Schleiden und dessen Zeitschrift „Sphinx" vertretenen mystischen Forschungen lassen sich mannigfach nachweisen.

bewußt geblieben, und mit Willibald Alexis, Wilh. Raabe und Theodor Fontane wird gar vertrauter Umgang gepflogen, also daß diese auch den übrigen Genossen der Bayreuther Idee zu liebwerten Hausfreunden werden mögen.

Rekapitulieren wir aber noch einmal, welch' schmerzliche Verluste die Jüngerschaft Wagner's seit dem Beginn ihrer planvollen Arbeit zu betrauern gehabt, so hätte der Chronist noch die Namen: Karl Brandt, S. Kgl. Hoheit den Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin, Alex Gf. von Schleinitz, Ludwig Nohl, Josef Rubinstein, König Ludwig II., Franz Liszt; Heinr. von Stein; Emil Scaria, Dr. Ernst Grysanowski, Bernhard Förster, W. Körber, Konstantin Frantz, Friedr. von Fenstel und — eben da ich dies schreibe leider auch — Hans Herrig hier zu verzeichnen.

So wäre denn nun der Kreis endgiltig geschlossen, die „Wagner-Schule" als in ihrer Art bestehend nicht nur nachgewiesen, sondern auch als ein zusammenhangsvolles Ganze in seinen einzelnen Teilen mit allem Fleiße (wiewohl noch lange nicht erschöpfend) hiermit aufgezeigt. Es läßt sich nun auch leicht überschauen, daß bei solcher emsigen Arbeit in oft tiefen Schachten Materialien gewonnen werden, die dieser „Schule" mit der Zeit zu einem Hebel anwachsen müssen — groß genug, um eine Welt wie die bestehende nach und nach aus ihren Angeln zu heben. Für den Augenblick aber dürfte der also entwickelte Wagnerianismus doch wenigstens so viel Reife gezeitigt haben, um von seiner „Universitas" der Anschauungen und Forschungsgebiete aus nunmehr an die Universitäten — und da es ihm bei den Alten wohl kaum mehr glücken wird, zum Mindesten an die akademische J u g e n d — sich wenden zu dürfen, wie dies ja auch, teils in einigen ganz vereinzelten Kollegien (von Ludwig Nohl in Heidelberg, H. von Stein in Berlin, Fr. von Hausegger in Graz und Franz Muncker in München) teils durch die Konstituirung von akademischen Wagner-Vereinen (zu Wien, Leipzig, München, Tübingen, Marburg i./H., Berlin) bereits geschehen ist. Wir haben gesehen, welche Universalität von dem Wagner'schen Genius ausströmt, und wir brauchen nur die Jahresberichte einzelner dieser Vereine mit dem Nachweise der Vorträge darüber nachzusehen, aus welchen Gebieten Vorträge gehalten worden sind, um nur wieder ein

neues Zeugnis hierfür zu haben. Bekommen wir von Wagner hierbei doch den Eindruck eines „Kapellmeisters des Geistes", der — ohne die einzelnen der unter seiner Oberleitung stehenden Instrumente selbst gerade spielen zu können, sie und ihre Technik doch soweit beherrscht und übersieht, um — das „Orchester" einer ganzen Weltanschauung zum geregelten Erklingen zu bringen. In der That haben denn auch die Gründer solcher (gerade akademischer) Wagner-Vereine — sie selbst wieder Repräsentanten der „Wagner-Schule" — mit Nachdruck bereits darauf hingewiesen*), wie diesen Vereinen als ganz eigentümliche Mission zufalle, einmal die: nun zu zeigen, daß der Wagnerianismus Wissenschaft mit nichten ausschließe, im Gegenteil gegenüber einer blinden, fanatischen Laienbegeisterung hier zum Ernst der Wissenschaft gefördert und durch strenge, kritische Prüfung vielmehr bestätigt und geläutert werden könne; und dann wieder die einzelnen, bisher jede ihren Weg getrennt von der anderen wandelnden, Sonderfakultäten nunmehr zur wahren „Universitas" zurückzuführen, den idealen, nicht nur geselligen, sondern geistigen Vereinigungspunkt für sie abzugeben, ihr „geistiges Band" zu bilden, in dem sie sich alle — wenn sie auch vielleicht in besonderen wissenschaftlichen Sektionen die einzelnen Disziplinen, diese weiter ausbauend, bearbeiten sollten — von Zeit zu Zeit wieder zu gemeinsamem Austausch der mittlerweile an den Tag geförderten Spezialresultate unter dem Erholungsschatten der Kunst zusammenfinden könnten. Wahrlich, auch ein Ziel des „Schweißes der Edlen" wert — in seiner praktischen Erreichung ein nicht minder würdiger Seitenflügel des gesamten Baues einer „Wagner-Schule"! Der andere Flügel dann: Die Ausbreitung und Förderung der R. Wagner'schen Ideen in den an Zahl bereits stark angewachsenen allgemeinen „Wagner-Vereinen"!

Wie schon jetzt bei allen Kundigen, so würde dann auch gar bald in weiteren Kreisen keine Frage mehr darüber bestehen können, ob R. Wagner nach seiner ganzen Erscheinung nicht am Ende doch nur als der „letzte Ausläufer der Romantik" aufzufassen wäre. Gar Manches an seinen Thaten, Anschauungen und Bestrebungen mag äußerlich — namentlich für Leute von Schlagwörtern und Etiquetten — diesen Anschein mitunter erwecken, und wir alle wissen es ja leider: man

---

*) Vgl. Bayr. Taschenbuch 1885, S. 136; „Akad. Blätter" 1888, Nr 21.

braucht heute jemand nur von Weitem mit dem Spitznamen „Romantiker" zu beehren, um sofort ihn und seine Sache, Meister und Werk bei allen guten „Realisten" in den grenzenlosesten Mißkredit zu bringen. Aber ich denke, man wird mich nach allem Vorausgegangenen nun wohl verstehen, wenn ich es kurz und bündig dahin zu fassen suche, daß ich behaupte: Wagner lediglich als Romantiker begreifen, ihn als letzten Romantiker einzig nur gelten lassen, hieße die Thorheit aussprechen, daß — die Lokomotive nur aus dem Tender bestehe. Wagner, seinem Können und Wollen, seiner Kunst und seinem Geist, seiner Bedeutung und Tragweite, seiner Schöpfung Bayreuth und seiner Schule wird nur gerecht werden, wer sich vergegenwärtigt, daß sein Bild genau da auf die Erscheinungsfläche trat, wo zwei große, mächtige, weltgeschichtliche Kunstentwicklungen: Poesie und Musik — als zwei in diesem Punkte sich schneidende Linien gedacht — zusammentrafen, also daß er unter den „Berufenen" der „Auserwählte" ward, um die beiden Linien, in seiner Person zu einer stärkeren vereinigt, als eine Gerade fortzusetzen. Seitwärts mögen indessen abgesondert trotzdem noch — wenn auch geschwächt — die beiden Kreuzungslinien (Poesie und Musik) ihren Eigenweg fortwandeln; aber so viel ist gewiß, daß in Zukunft nur derjenige wieder die Kunst um eine Stufe höher zu bringen und weiterzuführen berufen sein wird, der — selbst im Zeichen der Doppellinie geboren, und daher auch diese zugleich verstehend und beherrschend — die in der Doppellinie vereinigten Kräfte zu neuen Bildungen gestalten wird.

Alles klagt und sieht bange aus heutzutage nach der so lange und so sehnsüchtig erwarteten Erhebung unserer deutschen Litteratur, die nach dem nationalen Aufschwung unseres Volkes (1870/71) von „Kennern" mit der Sicherheit eines mathematischen Rechen-Exempels vorausgesagt worden war. Es macht den Eindruck, als ob Sehende mit Blindheit geschlagen wären. Mit offenen Augen stehen sie beim Kunstwerk von Bayreuth vor der herrlichsten Kunstblüthe, die unser Volk je gezeitigt hat, einer Blüthe, um so reifer zugleich, als jene über dieses Nationale hinaus einen reinen, allgemein menschlichen Kern in sich birgt, der zugleich den weltumspannenden, welterlösenden Beruf des deutschen Geistes auf dem Grunde der deutschen Musik auf's Glänzendste wiederum bewährt — und doch sehen sie nicht. Sie suchen immer nach einer Blüthe der

deutschen „Litteratur", und brauchen es doch nur weitherziger als „Kunst" überhaupt zu fassen, um sofort Alles zu finden und die freudigste Überraschung eines Übertreffens ihrer höchsten Erwartungen durch die frappante Analogie mit der hellenischen Kunsthöhe und Kunstgröße der Antike an sich zu erleben

Wohl Vieles wäre noch zu sagen, gar Manches noch mit beizuziehen und ausführlicher zu beschreiben gewesen — der Verfasser durfte den Raum dieser Sammlung nicht allzu stark in Anspruch nehmen und fürchtet selbst dabei noch, es schon zu sehr gethan zu haben. Er glaubt aber denjenigen Leser, der durch diese Abhandlung sich zu weiteren Nachforschungen angeregt fühlen sollte, auf Wagner's Schriften, die „Bayreuther Blätter" und die besonders hervorhebend genannten Arbeiten der Haupt-Typen unserer „Wagner-Schule" nicht lebhaft und eindringlich genug verweisen zu können. Möchte aus diesen Quellen fortan doch mehr geschöpft werden, möchte ein zunehmendes Studium dieser geistigen Grundlagen des Wagnerianismus der „Wagner-Schule" recht viel neue Freunde und Genossen, Mitstreiter und Mitarbeiter zuführen:

non scholae — sed vitae!

Druck von A. Hopfer in Burg.